

الرّواية المغاربية

تحولات اللّغة والخطاب

مكتبة نومديا 139

Telegram@ Numidia_Library



عبد الحميد عَقَّار

الرَّوَايَةُ الْمَغَارِبِيَّةُ

تَحْوِيلَاتُ اللُّغَةِ وَالْخِطَابِ

شركة النشر والتوزيع - المدارس -

12 ، شارع الحسن الثاني - الدار البيضاء

الكتاب : الرواية المغاربية، تحوُّلات اللُّغة والخطاب
المؤلَّف : عبد الحميد عقار
الناشر : شركة النشر والتوزيع المدارس .
12، شارع الحسن الثاني - الدار البيضاء
الطبعة الأولى : 2000 / 1421
جميع الحقوق محفوظة .
رقم الإيداع القانوني : 2000 / 795
ردمك : 95 - 2 - 803 - 9981
لوحه الغلاف : حسان بورقية

الرّواية المغاربية

تحوّلات اللّغة والخطاب

تمهيد (مشروع البحث)

إن أهم ما يثير الانتباه في الثقافة المغاربية راهنا، هو هذا التغير في الحساسية الأدبية لدى المبدع والمتلقي على السواء، حيث أصبحت أشكال التعبير القصصي والروائي ذات حضور أقوى مما كانت عليه، بعدما ظل الشعر والنقد المرتبط به طوال عصور، يكاد يحتل وحده هذا الموقع. فقد شهدت الثمانينيات وقبلها السبعينيات إلى حد ما، في مجالي القصة والرواية تراكما كميا لا ينكر، وليس بدون دلالة: هذا التراكم استيعب اتساع الإقبال عليهما، والاهتمام بهما قراءة ونقدا في مستوى الملتقيات الثقافية والأدبية، وفي مستوى الدراسة والبحث الجامعين؛ وعدا الذين لم ينشروا قبل الثمانينيات، ودشنوا حياتهم التأليفية بالرواية هناك الأدباء الذين انتقلوا من كتابة المسرح أو القصة والنقد إلى كتابة الرواية، أو زاوجوا بين الرواية وبعض هذه الأجناس الأدبية. يضاف إلى ذلك ما يميز الحملة الشعرية في القصائد والأعمال الشعرية ذات القيمة التمثيلية، من نزوع نحو الصوغ الحكائي لعبارة، مع ميل واضح نحو التفاصيل. ونحو كلام يومي حين. ونحو بناء موقف شعري بناء دراميا متوترًا أو دائريا مغلقا.

لقد أصبح الخطاب السردي والروائي تحديا شاملا في مشهد الأدبي المغاربي المعاصر. إنها هيمنة مقترنة بحضور وياضور. فنت لأن الخطاب الروائي فضلا عن كونه غير نهائي ويوجد دوم قيد اكتمال حسب باحثين، فهو يتميز بمرونته المورفولوجية وتكيفه مع ضغط لقيود التسمية والنبوية للغة الطبيعية من منظور كرنيسكي. ومن هنا يأتي رباطه الشديد بنسق القيم السائد، وقدراته على تشخيص المتغير من أنماط الوعي والنهنيات والأشياء والأمكنة. فالخطاب الروائي من هنا المنظور نص تطوري لا

يكتب بطريقة خطية، مثلما يؤكد كريزنسكي¹. هذه الخطية تنكسر بفعل الاستطارد، وتدخلات السارد، وتأثيث فضاء النص بلعبة الاستشهادات ومختلف أشكال التمازج والتداخل النصي والثقافي، ومستويات التكسير للغات والخطابات والنبرات؛ باختصار، هذه الخطية تنكسر بفضل الدور التكويني الهام الذي يضطلع به الموازي السردى والأدبي في الرواية الحديثة.

وليست الرواية المغاربية بدعة في هذا المجال. إن هناك سلسلة من النصوص الروائية حفرت موقعها المتجذر في المكان والزمان، وتعطي عن الرواية المغاربية صورة المتتالية الدينامية² والخلافية. من هذا المنظور ينبثق موضوع هذا البحث. أعني قراءة الخطاب الروائي المغاربي باعتباره نصا تطوريا يملك قيمة خلافية تخص اللغة الروائية وما يلحقها من تهجين وتنويع وسخرية، وتخص الشكل الأدبي وما يتسم به من تقطع وتداخل، وتشنر وتوليد، تجعل من الرواية شكلا يكتب في عدة مستويات أو كلاما علائقيا بامتياز.

ومثلما أوضح ذلك كريزنسكي، فالتطور الروائي يمكن أن يكون مُدْرَكًا بمثابة تحيين لثلاثة قوانين هي قانون التكرار، وقانون التثبيغ، وقانون التحول. فالنص الروائي يكون تكراريا عندما يكون مُقَيَّدًا في بنائه وحركته بعودة نفس التشكلات التيمية والشكلية المتداولة قبل إنتاجه؛ ويكون مُتَشَبِّعا متى أصبح مُلْزَمًا بالتكرار ولم يعد قادرا على إبراز السمات الأسلوبية المكررة باعتبارها علامات خلافية؛ ويصبح تحوليًا عندما يفرز تشكلات تيمية وشكلية جديدة تقف بعيدا عن تلك التي يعيد الخطاب الروائي إنتاجها في فضاءي التكرار والتثبيغ³.

¹ Vladimir KRYSINSKI, *Carrefours de signes: essais sur le roman moderne*, Mouton, 1981, p. 81.
 كتب محمد اليوري «دينامية النص الروائي»، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1993، قيمة استثنائية في هذا المجال - يتميز به من عمق واقتصاد لغوي ووضوح منهجي. وقد قدم عن مفهوم الدينامية واشغالاتها لقيمة في الرؤية النظرية لوفى تحليل في اللغة العربية، فأصبح لذلك مرجعا أساسيا في الموضوع.
² كريزنسكي. هـ ص، ص. 84. ويمكن الرجوع بصدد السيميائية التعاقبية التي تشكل مضمون هذا الكتاب واستنبطه بعض تصوراتها ومضامينها إلى: عبد الحميد عقار، «من أجل سيميائية تعاقبية للرواية» (غرض وتسميم - صم ككب طرقى تحليل السرد الأدبي. منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، صص. 213-219).

بهذا المعنى نستثمر مفهوم التحول في هذا البحث، فاتخذناه عنواناً له ولقسميه الأساسيين، ومضموناً لفقراته وفصوله، نقرأ من خلاله إواليات تطور الرواية المغاربية، وبعض تجليات ذلك التطور، وما يوحي به من أبعاد جمالية وشكلية ودلالية محتملة.

يتعلق الأمر في الواقع بالكشف عن بعض ثوابت الجنس الروائي ومتغيراته، وعن المرونة التي تطبع تاريخه وتطوره. غير أن الكشف يتم هذه المرة انطلاقاً من تجربة بعينها ومغايرة (الخطاب الروائي المغاربي ذو التعبير العربي)، وفي حقبة بذاتها (خلال العقدين الأخيرين)، ومن خلال متن محدد (18 رواية صدرت بين 1973 و1989، وتلتقي كلها في إبراز عناصر هذا التحوّل أو بعضها على الأقل)، وبالتركيز على محورين كبيرين يُشخّصان هذا التحوّل: اللغة الروائية في تعددها وتنوع سجلاتها ونبراتها؛ والخطاب الروائي في تشكيلاته الجديدة. الخطاب هنا مستعمل من حيث هو:

- طريقة نوعية لتشخيص القصة لفظياً؛
- وطريقة نوعية لظهور السارد كذات للتلفظ؛
- والذي يجعل السرد الروائي ممكناً مُحَيّاً وقابلاً للتحليل؛

الخطاب بوصفه مستوى تصنيفياً في ضوئه يتم تجنيس الرواية انطلاقاً من سماتها التكوينية وخصوصياتها تجاه باقي الخطابات (العلمي، الفلسفي، الشعري، التاريخي...).

وندرس اللغة هنا بما هي:

- الشكل بامتياز والعامل البُنيّ نوعاً ما بغيره؛
 - ملفوظ عبر جملي، يشكل (ضمن أو تصريخ) جزءاً من حوار واسع بين جماعات يمكن نصاحتها ورؤيتها تدخل في صراع؛
 - حيز للتواصل الحوارية وليست مجرد بيت أو قواعد مغلقة.
- دراستها ضمن هذا الحيز يعني تفكيك لغة سرد الروائي إلى أنماط من

⁴ ت. تودوروف، مدخل إلى الأدب العجالي، ترجمة الصديق بوعلام، تقديم محمد بركة، دار الكلام، الرباط، 1994، ص. 175.

الملفوظات كل واحد منها يمثل شكلا من أشكال الحوار (الأسلوب غير المباشر، اللهجات الجماعية، التناصّات) وإبراز وضع الخطابات بالنسبة للمتحوّرين الحاضرين أو الغائبين (مناجاة، حوار، استشهاد، محاكاة، تراسل، سخرية...).

- حقل للاتصال بين الأدب وسياقه، بحيث إن العالم الاجتماعي يحضر في النص الأدبي من خلال لغات جماعية تُجسّد البنيات السردية والدلالية للتخيل.⁶

وعموما، ومثلما يقول ميشيل بيرتران، فإن أي تناول لطبيعة الموضوع الأدبي يتركز على منحين متكاملين: **التعبير** ويخص الإفصاح عن ماهية داخلية أي عن **الأنا**؛ و**التشخيص** ويخص تمثيل كيان خارجي أي **العالم**.⁷

إن تشعّب المتن المدرّس فرض على هذا البحث منحى في القراءة يقوم على التحليل والتركيب، وعلى قدر من التحرر تجاه موضوع البحث نفسه. مضمون هذا التحرر يتمثل في أننا تعاملنا مع المتن المدرّس في مستويين: مستوى النص الروائي المفرد والذي له جوانبه المفردة والخصوصية، ومستوى المدارات المشتركة لنصوص المتن بمجمله حيث تبدو الرواية متالية دينامية ومتميّزة. وفي سياق هذا التحرر تجاه الموضوع كذلك لم نر مانعا من المزج بين التحليل الشعري ذي المسعى التنظيري والعام، وبين التحليل النقدي ذي المسعى الأميركي والاستقرائي بالضرورة. إن الغاية من هذه المقاربة هي إعادة التفكير في الخطاب الروائي المغاربي انطلاقا من الأسئلة الجديدة التي يثيرها هذا الخطاب، وفي ضوء نصوص هذا الخطاب قبل كل شيء، وبرؤية نستلهم تداخل المعارف وتحوّرها قدر الإمكان. ومن أجل أن تكتمل عناصر هذه المقاربة، مهّدا لها بمدخل أوجزنا

⁶ واضح أننا نستلهم أعمال باختين الماركسية وفلسفة اللغة، الخطاب الروائي، شعرية دوستوفسكي، ومقاله الشهير عن الملفوظ الروائي.
⁷ **سير زبدي، القلعة الاجتماعية (نحو علم اجتماع للنص الأدبي)**، ترجمة عايدة لطفي، مراجعة د. أمينة رشيد ودسيد لبحردي، ومقاله بعنوان:

«Les mécanismes discursifs de l'idéologie», in *Revue de l'Institut de Sociologie Bruxelles* N° 4. 1981.
Michel BERTRAND, *Langage romanesque et parole scripturale. essai sur Claude Simon*. P.U.F., 1987, p. 9.

الرأي فيه بصدد المغرب العربي والوضع اللغوي فيه، وبيننا سبل تفاعل الإنتاج الأدبي مع هذا الفضاء.

وبعد، فليس هذا البحث سوى مدخل مجمل يعطي صورة عن مشروع أكثر مما يقدم تحقيقات وإنجازات. وسنعود إلى هذا المدخل لاستكمال بعض القضايا التي أثارها لتعميقها وإثرائها بقضايا أخرى أوفى وأشم، عن الخطاب الروائي المغربي المتحول.

وراء هذا المشروع صوت أكن له مشاعر المحبة والاعتزاز نصرته العلمية، ولسعة معرفته وعلمه، ولعمق تذوقه واستلذاذه للأدب، قراية ونجاة وتبريسا. إنه صوت الأستاذ أحمد البيوري باحثا ومشرفا وإنسانا بسعة أفق. فمه مني خالص الود والمحبة.

مدخل

1. فكرة المغرب العربي والوضع اللغوي

المغرب العربي فضاء طبيعي وجغرافي واقتصادي وثقافي. إنه واجهة العالم العربي على المحيط الأطلسي والبحر الأبيض المتوسط، وإحدى مناطق العالم حيث تبدو القضايا الجيوسياسية اليوم شديدة التعقيد¹. وبالرغم من كل التقلبات التي عرفتھا مساحته وحدوده بين الجزر والمد على امتداد تاريخه، فهو يمتد من بنغازي شرقا إلى المحيط الأطلسي غربا، ومن البحر الأبيض المتوسط شمالا إلى نهر السينغال والصحراء الكبرى جنوبا. ويكوّن مجموعة سياسية جهوية تتألف رسميا ابتداء من فبراير 1989 من خمس دول ذات سيادة هي ليبيا وتونس والجزائر والمغرب وموريتانيا. تتجاوز ساكنة سبعين مليون نسمة، تقيم على امتداد طولها (4000) كلم من الشرق إلى الغرب وفي مساحة تقدر بحوالي ستة ملايين كلم².

لهذا الفضاء عمق تاريخي وحضاري عريق. وقد كان الحضارة العربية الإسلامية بعد الفتح عاملا أساسيا في بلورة مكونات هذا الفضاء وتميز مطامحه ومداها، وتحديد صياغة شخصيته وهويته³. في حين كان الاستعمار الأوروبي لبلدان هذا الفضاء منذ القرن 19، وبروز حركات التحرير الوطني مع مطلع القرن العشرين، حافزا لإيقاظ الوعي بوحدة هذا الفضاء، وبال الحاجة إلى التنسيق والتضامن من أجل جلاء الاستعمار، وتحقيق الاستقلال، وبناء كيان جهوي

¹ Yves LACOSTE «Géopolitique du Maghreb», in *Maghreb, Peuples et civilisations*, ed. La découverte, Paris, 1995, p. 13.

² تاريخ التوقيع على معاهدة إقامة «اتحاد المغرب العربي». عمراكش.

³ استقينا للعلوم الجغرافية عن المغرب العربي من كتاب:

L'Etat du Maghreb, sous la direction de Camille et Yves LACOSTE, Ed. La découverte, Paris, 1991..

⁴ ينسب محمد عابد الجابري إلى أن «ثلاثة عناصر رئيسية تلت ويؤسس فكرة «مغرب عربي» في وعي أبناء شمال إفريقيا منذ أن ظهرت هذه الفكرة مع تولد هذا القرن برصحه مؤثر -رر من مؤشرات يقظة الوعي القومي في هذه الرقعة من «الوطن العربي»: الأمة. ورد قصص لوصي ضد الاستعمار الفرنسي، والطموح في إنجاز لحظة عصرية متقدمة. تنظر: «فكرة مغرب عربي» كفتح من أجل الاستقلال»، ضمن كتاب *وحدة المغرب العربي*، مركز دراسات لوحدة عربية: مركز الدراسات للتوسطية، بيروت، يناير، 1987، ص. 17.

حديث يفيد من معطيات الجغرافيا والتاريخ والثقافة. أما بعد الاستقلال، فقد أصبح البعد الاقتصادي وما يقتضيه من سوق متكاملة جهوياً، وضرورة المنافسة والانفتاح على الآخر وبخاصة على أوروبا، واتساع الهجرة المغاربية إليها، وما تتطلبه ضرورات النمو من شراكة وتبادل متكافئين، كل ذلك أصبح يمثل العنصر الحاسم في الدعوة إلى تشييد المغرب العربي فضاءاً للحرية والتبادل والتنسيق والتكامل.

يتضح إذن أن الدعوة إلى وحدة الفضاء المغاربي في العصور الحديثة استعادت حيويتها ومشروعيتها من فعل كونها جاءت رد فعل ضد التدخل الأجنبي والسيطرة الاستعمارية، ولأنها واكبت نشوء الحركات الوطنية والسياسية وتطورها مغاربياً منذ مطلع هذا القرن. وقد انبثقت هذه الدعوة على وحدة الشعور باستمرار أسباب الالتحام والتأثر المتبادل. ودخلت لذلك في عداد الآمال المحركة للخيال الجمعي للمغاربيين المعاصرين، آمال تبدو دوماً مستعصية التحقيق في المستوى الاقتصادي والسياسي الملموس، لكنها تظل مع ذلك ممكنة محتملاً للمستقبل⁶.

إن الفضاء المغاربي رغم تجزئته الإدارية والسياسية ذو وحدة إنسانية وثقافية ضاهرة: «ولا يقوم على قوميات مختلفة تمزقها اللغة والتجارب التاريخية»⁷. إنه فضاء محكوم بتعدد جغرافي وثقافي ولغوي يُعتبر منبع ثراء وإخصاب، إذ ما تفرقت الظروف السوسيوثقافية لإدارته واستثماره.

⁶ ما يؤكد ضغط العامل الاقتصادي في استعارة تشييد المغرب العربي الكبير أن المؤسسة المغاربية الرسمية الأولى التي عهد إليها منذ 1964 بمرمى تشييد هي «لجنة لنامة الاستشارة للمغرب»، وكان مؤتمر وزراء الاقتصاد المغاربة هو أعلى مرجع حي. ولقيت هتكت بتشكلم الميري للبلدان الأعضاء. ولعل أهم إنجاز لهذه اللجنة كان هو أنه في داخل «تعمد معربة ن يعمو مع» على حد تعبير محسن التومي.

⁷ يذهب شارل أندري جوليان إلى أن «تعمد معربة ن يعمو مع» نتج من لزعمة لاستقلالية البربرية القديمة أن هاته المساعي التوحيدية ما لها الفضل. فقد كان البربرية يوحون مغرب بوسائهم الخاصة في مناسبتين اثنتين: الأولى تحت إمرة الإقليم مسينسا في القرن الثاني قبل مسيح. والثانية تحت ملوك صنهاجة. وقد قضى على هاتين التجربتين من قبل الإمبراطورية الرومانية. ومن قبل ازحف اخلاقي». انظر: أفريقيا الشمالية تسير، ترجمة المنجي سليم وآخرين، الدار التونسية نشر. تونس، 1976، ص. 37.

⁸ عبد الله العروي، «المغرب العربي قضايا مستقبلية». مجلة قضايا عربية، ع. 10، فبراير 1975. فالحدود بين بلدان المغرب العربي بالنسبة للعروي «قارة نسب وتشبه ما يجده بين الدول المتجاورة أو داخل الدولة الواحدة في أوروبا الغربية، إنما حدود لا ترقى إلى حدود لغوية أو ثقافية مثل التي تفصل إيران عن العراق أو البلاد الجرمانية عن السلافية في أوروبا»، ص. 8.

فالتحديد الإثني لهذا الفضاء يمتلك من الناحية الثقافية تقاليد ومؤسسات وبنيات اجتماعية متشابهة أو متقاربة على الأقل، مثلما يمتلك نفس الفسيفساء اللغوية التي يمتلكها المغرب العميق. إننا نلمس ذلك في مختلف التعبيرات الفنية والثقافية، ونلمسه في «الأدب والشعر وكذلك في طريقة بناء البيوت، وطريقة السكن والزراعة، والتبادل»⁸. نلمس ذلك أيضا فيما يخترق هذا الفضاء من تناظر قوي بين المجتمع الرسمي ذي الثقافة الخاصة، الحضرية المكتوبة، والسائدة؛ والمجتمع الانقسامى القروي في الغالب، حيث اللغة والثقافة الشعبيتان وثقافة العامة، مع ما يرافقها من تعدد في المعتقدات والممارسات هما السائدتان.

إن التناظر يمس في الواقع العديد من المستويات السلوكية والرمزية والتصورية. بما فيها الدين نفسه. فإلى جانب الإسلام السني المالكي في الغالب، هناك إسلام شعبي وطرقى مكيف، يُمارس ويتبني شعائر وطقوسا ما فتئ الفقهاء وحرركات الإصلاح ورجالاته يحاربونها ويقاومونها، اعتبارا إلى أن فيها ضربا من الشعوذة والهرطقة أو الكفر.

هذا التناظر يثير أحيانا اختلافا في الرأي، بل اعتراضا على القول بوجوده وبعده وفعاليته في المجتمع المغاربي. هذا الاعتراض يُقضي أحيانا إلى التضحية بفكرة التعدد الثقافي حرصا على وحدة ذات وإليات شاملة ومطلقة⁹.

وبالعكس من ذلك، فالتناظر يُعاش مغاربيا من حيث هو سمة تمييزية خلافية. وهناك أفكار واجتهادات تعمل من أجل تنظيم هذا التناظر، وعقلته وإضفاء الشرعية على تساكُن أطرافه. ضمن هذا السياق نفهم هذا الإخاح

⁸ محمد أركون، «الفضاء الاجتماعي والتاريخي للمغرب العربي». ضمن كتاب: *وحدة المغرب العربي*، مركز دراسات الوحدة العربية، مركز الدراسات العربية التخصصية. بيروت. 1987. ص. 32.

⁹ يقول محمد عابد الجابري: «الوحدة الثقافية في المغرب العربي ضربة مركزية في وحدته... ومن هنا فأنا أرفض أن أتحدث عن شيء اسمه التعدد الثقافي في المغرب العربي وخصوصا في منحنى الحضارية. هنا شكل [أي الازدواجية] عابر وهو نتيجة لظروف مستعمرة معروفة... صراع انثقافي في المغرب العربي»، ضمن كتاب: *الثقافة والمجتمع في المغرب العربي*. منشورات مجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، 1992. ص. 50.

المغاربي خلال العقدين الأخيرين على فكرتي الحق في الاختلاف، وفي إقرار التعدد مضمونا للوحدة ومُكوّنًا أو سبيلا لها¹⁰.

مثل هذا التوجه يتغذى من خاصية تثير الانتباه مغاريا. يتعلق الأمر بتنوع مرجعيات التفكير وتداخلها لدى المغاربي. إنه يستقي تصورات وإيالاته الوجدانية والفكرية ووسائل التشخيص للذات وللعالم، من أربعة مستويات مرجعية هي على التوالي: الدولة - الأمة أو الوطنية، العروبة، الإسلام، المغاربية باعتبارها فضاء مركبا له خصوصياته، وله منحاه للكونية في آن واحد. فـ «هذه المستويات تتداخل فيما بينها. يجب علينا أن نأخذها على عاتقنا فكريا وعمليا بقدر من المسؤولية أكبر مما فعلناه إلى الآن»¹¹. هذا التنوع والتداخل في المرجعيات، يسم الفضاء المغاربي بالفتح وبالحرية المأمولة، مثلما يخلق لديه الحافز للتأكيد والاضطلاع بما يعتبره رسالته التاريخية «رسالة لقاء وتوليف»¹²، أو رسالة كونه «صلة هندسية لمجموعة من خطوط القوة شرق - غرب وشمال جنوب»¹³.

وإذا كانت الحرية تظل أمرا منشودا، فالفتح له حضور وامتداد في الفضاء المغاربي. ومن تداخله ومظاهره ثقوية الموقف من «الآخر»، وطبيعة الإليات التي تصوغ هذا الموقف في شكل علاقات ملموسة: إن مقاومة الآخر، الأجنبي، الغاشي أو الفاتح، حتى ولو طال الحرب واتسعت المواجهة، هذه المقاومة سرعان ما تنتهي إلى نوع من المصالحة أو القبول بالغير حضارة وثقافة ولغة. وهذا معناه أن مقاومة المغاربي للأجنبي هي بالأساس ضد الاحتلال وضد الاستبداد¹⁴؛

¹⁰ مثل هذا التصور حاضر بقوة في الفضاء المغاربي وفي كتابي «وحدة المغرب العربي» (م. س.)، و «L'Etat du Maghreb» (م. س.) نماذج من هذا الحضور. ولعبد الكبير الخطيبي عنوان دال في هذا الاتجاه «المغرب العربي المتعدد»، وهو نفسه يذهب إلى القول «المركزية تفرض السكوت على الاختلاف الثقافي أكثر من الإرادة الحرة، خوفا من انقسام المجتمع. إلا أن خيبة أمل المنسحقين يمكن أن تأخذ الثأر لنفسها بعنف»، *المغرب العربي وقضايا الحداثة*، منشورات عكاظ، 1991، ص. 156.

¹¹ محمد أركون، م. س.، ص. 31.

¹² بشير بومزة، «أمالات فكرية حول المغرب العربي»، ضمن كتاب وحدة المغرب العربي، م. س.، ص. 158.

¹³ محسن التومي، «تصور جغرافي لوحدة المغرب العربي»، ضمن كتاب وحدة المغرب العربي، م. س.، ص. 209.

¹⁴ يمثل تأكيد هذه الحقيقة أحد أهداف تأليف علال الفاسي لكتابه «الحركات الاستقلالية في المغرب العربي»، القاهرة، 1948.

إنها لذلك تأخذ شكل سيرة معقدة ومزدوجة الأهداف: المحافظة على ما يعتبر من مقومات الشخصية المغاربية؛ وإدراج ثقافة الآخر وعناصر تفوقه ضمن معطيات التاريخ والجغرافيا والثقافة للفضاء المغاربي. وهذا معناه كذلك أن علاقات العداء والمجاهة، بعد تكيف الآخر، الأجنبي الغازي أو الفاتح، مع مقومات الوسط، أو بعد تحقيق الاستقلال الوطني عنه، تحل محلها علاقات بديلة تسعى من أجل تنمية التعاون والتبادل ولو بشكل غير متكافئ ولا ندي.

ذلك، هو ما يفسر استمرار هذا الحضور القوي إلى اليوم للآخر الأوروبي أو الفرنسي تحديدا في حياة الدولة والمجتمع على السواء، بالمغرب العربي باستثناء ليبيا. إنه حضور ليس إيجابيا بشكل مطلق. فقد يخلق غير قليل من المفارقات والتفاوتات والاختراقات في الجسم المغاربي تصبح أحيانا عائقا أمام النمو المتجانس، وأمام التفتح المقبول والمستوعب اختيارا وبما فيه الكفاية. عندئذ يتحول هذا الحضور للآخر إلى مصدر للتوتر¹⁵، وإلى منبع لسوء الفهم وقصر النظر المتبادلين. فبين القبول والرفض للآخر في الاتجاهين، تظل هناك جاذبية غامضة تلعب دور الإوالية النازمة لهذه العلاقة. وفي الصفحات الأخيرة من رواية «ذاكرة الجسد» يوحى السارد البطل بشيء من هذا القليل، عندما يُودع صديقه كاترين عائدا إلى وطنه «منهولا في زمن آخر لحظ التحول» فيقول:

«لقد كانت علاقتنا دائما ضحية سوء فهم وقصر نظر. فافترقنا كما التقينا منذ أكثر من قرن، دون أن نعرف بعضنا

15 من مظاهر هذا الحق:

- الصراعات ونواقف نبوة مغرب نجد العرب والأدب في الشعر الفريسي، ولقرية كريمة.
- اختلال التوازن بين لغتين ومغربين ذوي همد ونسج جميع محاربين حروبهم وسر
الصراع الدامي بها، وموقف كتب نجد لصهر وعلم من هذا الصرع معوية ومتموجة، وفي كند
عبد الله الركيبي بعنوان «الهرنكو فنية مشرقا ومغربا»، دار لودستر والتاريخ، جوت 1992، مطبع
لهذا الصراع؛

- وخلال السبعينيات ارتفعت الأصوات حول دغية حمصر بـ «بعثة عرب - أمة للعربية» لتأكيد مشروعية مطلب التعريب. وتصحح تصور عن لثت عربي إسلامي وحبر مقنونة لإقليم الأمة (ص. 89)... وارتفعت أصوات أخرى تكثف عن ريف علاء لصعد ليسي بالغرب وبالمشروع الغربي...» (ص. 90): صلاح ليسي حورشي. «قوت سريجة في لصراع ثقافي في تونس»، ضمن كتاب الثقافة والمجتمع في المغرب العربي. م. م.

- وفي سبتمبر 1970 صدر «بيان تاريخي من مقفي المغرب» حول سياسة التعليم والغزو الاستعماري للمغرب العربي، تضمن رفضاً للفرنسة والاربع لغة. وقد جرد أمثلة.

حقاً.. دون أن نحب بعضنا تماماً.. ولكن دائماً بتلك

الجمادية الغامضة نفسها»¹⁶.

ويحتل الوضع اللغوي مكانة بارزة في تحديد فضاء المغرب العربي. وذلك لأن «اللغة لا تصلح للتواصل، بل تصلح للوجود»¹⁷، ولأنها بالإضافة إلى كونها «أداة تواصل هي أيضاً حقل للتعبير يتجاوز الرّهان الأساسي فيه التّخاضب إلى الهوية»¹⁸. من هذا المنظور يبدو الوضع اللغوي الاجتماعي مغارياً مُعقداً. إنه فضاء تتحكم فيه وضعية لغوية ثلاثية:

- لغة الثقافة، ومجىء المكتوب، والمقدس، أي اللغة الرسمية مغارياً وهي شعرية بضیعة الخال.

- لغة الحياة العائنية والاجتماعية، شفوية و«محرومة» من سلطة الكتابة، وتستمد انتشارها وتداولها من أنها اللغة الأم (عربية دارجة أو أمازيغية) للجماعات التي يتألف منها المغرب العربي.

- لغة أجنبية فرنسية، فرضها الاستعمار، وأصبحت بعد الاستقلال مصدراً للامتنياز والترقية الاجتماعيين، وبجلاً للتوتر واتساع المطالبة بالتعريب، ومقاومة الفرسة، أو مُبرراً لإقرار ازدواجية وإضفاء المشروعية عليها.

هذا الاستقطاب حول ثلاث لغات في المغرب العربي، بما لها من مغايرات وتلوينات، لا يحيل فقط على ثلاثة تعابير لغوية تقع في مستويات مرجعية مختلفة هي: المحلي، والعربي الإسلامي، والغربي، بل:

«يحيل أيضاً على انطباع الوسط الاجتماعي بثلاثة ضوابط ثقافية مختلفة تمثل بدورها نداءات أو إحالات على هويات مختلفة. هذه النداءات لا تمثل عوالم منفصلة بقدر ما تشكل

¹⁶ أحلام مستغاني، *ذاكرة الجسد* (رواية)، دار الآداب، بيروت، 1993، ص. 402-403.

¹⁷ جاك بيرك، نقلاً عن جليل غرانغوم، *اللغة والسلطة والجمع في المغرب العربي*، ترجمة محمد أسليم، الفارابي للنشر، مكنس، 1995.

¹⁸ جليل غرانغوم، *م.س.، ص. 6.*

عوامل في تكافل مستمر، بحيث يخضع الفرد لجاذبيتها كلها في آن واحد ضمن المجرى العادي لحياته اليومية»¹⁹.

إن التعدد اللغوي ظاهرة طبيعية إذ «لا يوجد مجتمع يستعمل لغة واحدة. إن المستويات اللغوية متفاوتة في كل مجتمع»²⁰. لكن المسألة تتعلق قبل كل شيء بالميكانيزمات التي تنظم هذا التعدد، وبالكيفية الملموسة التي يعاش بها. ففي حالة المغرب العربي يتم ذلك بالتدرج على حساب قوة اللغة العربية الرسمية نفسها وضدا عليها أحيانا أخرى. ذلك أن: «المغرب العربي يتفرنس يوما بعد يوم»، والانتقال بين الوضعية اللغوية الثلاثية هو من بين عوامل أخرى يسهم في «خلق محيط لغوي حركي وغير متجانس، قد ينتج عنه تمجين اللغة أو «تبجيلها» إذا لم تتوفر الشروط للمحافظة على نظامها وصفائها»²¹.

ضمن هذا الأفق يأخذ الصراع من أجل التعريب أبعادا شتى؛ فهو بحث من أجل إحلال اللغة العربية بعد تمكينها من الكفاية اللازمة محل الفرنسية لتؤدي وظائف هذه الأخيرة بلسان عربي؛ وهو من جانب ثان بحث عن الخطاب الوطني بصدد الهوية؛ وهو ثالثا مكان لتفجير التوترات السياسية والسوسيوثقافية بين الجماعات المتعددة اللسان والمتفاوتة الامتيازات والمكونات. هنا يتحول الصراع حول التعريب إلى ما يشبه الاستيلاء. أليست اللغة هي التي تتيح لنا «أن نكون»؟

هذا المحيط اللغوي غير المتجانس ترك آثاره البالغة خلال العقدين الأخيرين على نظرة المغاربة إلى اللغة، وعلى استعمالهم لها ككائن. وأصبح نكت من المتعذر بلورة وعي بالقضاء اللغوي دون الالتفات إلى ما نصب ضيق التعبير ومستويات التشخيص اللغوي من تغير بغير شعور. وتوقع محلات الكلام التي منها يستقي أنقاضه وتركه ومفاهيمه كسنت. وإذا نكت أن واضع

¹⁹ ج. غرانغيم، م. س.، ص. 89.

²⁰ عبد الله العروي، *تقاليد في ضوء التاريخ*. دار لتحرير صخرة ولتحرير. مركز لثقي لغوي، 1983، ص. 210 - 211.

²¹ عبد القادر الفاسي الفهري، «ملكة لغة عربية وتوحد في وضع الاندراج ولتعدد»، ضمن كتاب *قضايا استعمال اللغة العربية في المغرب*، مطبوعات مكتبة مغربية. سلسلة «الندوات»، الرباط، نوفمبر 1993، ص. 72.

الإعلام، والضعف الملحوظ في السليقة اللغوية لدى المتعلمين والقراء إجمالاً، لا شك أن ذلك له تأثير هو الآخر. إن سجل الإصطلاحات المتداولة، والميل نحو تفضيل الجُملة الإسمية على الفعلية، وظاهرة التقديم والتأخير غير القياسية، وشيوع الاستغناء عن أدوات العطف عند تكرارها، والميل إلى استعمال الجمل الطويلة حيث يتم الفصل بين نكتتين بعدة جمل اعتراضية، وقلة الاكتراث باللحن حتى بين المبدعين وانتقاد أحياناً: كل هذه الظواهر لا يمكن اعتبارها بمجرد أخطاء شائعة. إنها ظواهر «نغمة» أخرى ليس من السهل تجاهلها لسعة الفئات بل والمؤسسات التي تتداول فيها وبها تواصل. أليست الظاهرة بعدئذ مؤثراً على ما يمكن أن يُسمّى بـ«لُغَوِيّ» لساني متحول؟. إن من نتائج هذا الوعي تزايد الإحساس لدى الناس بالحاجة إلى التعبير والإفصاح عن الذات عن طريق الكلام والأدبي منه بشكل خاص، وبارتفاع الكلفة عنهم في التعامل مع اللغة، حيث انتقل الكلام من دائرة الامتياز، ومن مجال العواطف النبيلة إلى دائرة العادي واليومي، الثري والمبتذل، لكن المعيش قبل ذلك. وقد أصبح مفروضاً على اللغة العربية أن تستوعب بـ«لُغَوِيّ» هذا الوعي اللساني المتحول، بأن تفتح على ما حولها من لُغَوِيّات وأساليب ووظائف، حتى تمتلك قدرة أعمق على التشخيص الملائم لتباين العلاقات الاجتماعية وتمايزها، وحتى تمتلك تداولاً أوسع وأكثر فعالية، وأقرب إلى الحياة. وهنا يكمن أحد رهانات الخطاب الروائي المغاربي. وفي القسم الأول من هذا البحث محاولة للكشف عن سبل اشتغال هذا الرهان في المستوى التخيلي.

تلك بإيجاز هي بعض الملامح المشكّلة لفضاء المغرب العربي: الرغبة الملحة في التضامن والوحدة تذكّيهما ذكريات الماضي المشترك وآمال المستقبل المشترك المتناق إليه كذلك؛ تنوع في المرجعيات والثقافات واللغات يستوحي تنوعاً أعمق يعيشه هذا الفضاء في المستوى الجغرافي حيث يمتزج فيه ما هو مغاربي بما هو مشرقى، بما هو متوسطي بما هو إسلامي؛ ازدواجية في الإحساس وتفتح في الرأي وانتصوير حذر وغامض تجاه الآخر؛ قوة تمرکز الدولة بوضعية مُفْتَرَن من جانب بغياب إرادة القيام ببعض الإصلاحات التي تُمكن من تثبيت من المركزية ومنخفضة جزئياً بفقد الدولة في سبيل تحقيق الوحدة على نصعيد الجهوي، ومن جانب ثانٍ مستمر صراع الطبائع بدل صراع أفكار عنصر بارزا في العلاقة

بين قادة الفضاء المغربي وأنظمتهم، وإذن استمرار إخفاق تجربة التنسيق وأحرى التوحيد.

مُجمل هذه العناصر هي التي تُؤثّرُ المتخيّل الجمعي المغربي بالصور والظلال والخيالات فتمنحه خصوصية تثيري المجال الأوسع لهذا المتخيّل المتصل باللغة والثقافة العربيين ككل: المتخيّل من حيث هو «بناءً للشروخ والتسوعات والاستيهامات العميقة والكامنة في نفس الإنسان... ويشخص معارك الرغبة والشهوة المحتجزة»²². وعلى سبيل التمثيل فقط، فالمكان في المغرب العربي له ذاكرة خاصة جدا، فهو تارة قرين الأرض، قدسي، يتزل من الإنسان منزلة نفسه وعرضه، ويستوجب التضحية والفداء؛ وهو تارة أخرى مبعث الرهبة والخوف لأنه مسكون بالأرواح والأشباح والكائنات غير المرئية، ولا يُمتلك أو يُذكرُ عندئذ إلا عبر نسج الحكايات والصور، أو عبر الامثال للطقوس والشعائر «الغيبية» النابعة من ثقافة أخرى قوامها السحر والرقى والتمايم والتعاويد والطلاسم... ومثلما هو الشأن تجاه المكان نجد هناك صورا خصوصية أخرى عن اللغة الأم، وعن المرأة، وعن الأم، وعن الجسد والجنس، والأنواء والطقس، وعن الهجرة، وعن الحروب والهزائم، وبالخصوص سقوط الأندلس وما تلاها، وعن المخزن... إنها صور تُخصّصُ المتخيّل المغربي بقدر ما تفتح أمامه وأمام من يستلهمه أفق كتابة مغايرة. فكيف يتفاعل الإنتاج الأدبي مع مكونات هذا الفضاء المحكوم بـ «التعدد في إضار الوحلة والتنافس في إضار التكامل بين قطار مغرب العربي»؟

2. تطور الإنتاج الأدبي ووضع الرواية الخيرية:

يتميز إنتاج أدبي عربي حيث حمت وضهر عبيدة عزز خصوصيته وفردته:

فهو أولاً إنتاج متوزع لغات ومرجعيات لصيغة فنية إنتاج تنفري يقال أو يكون بإحدى لغات الأمم ويخضع على لغات من حدة إنسانية بعيدا عن التصنيفات التحقيقية الحقيقة متوسلا بتجرب التنفري من حرص على

²² جمال الدين بن الشيخ، «دراسة تحري العربي» ص 156 «لغة الفدا». حوار أنجزه محمد برادة مع جمال الدين بن الشيخ، مجلة لمشروع، ش 1414.

التكرار والإيقاع، وما يتسم به توظيف مخزون الذاكرة الجمعية من مبالغات وأمثال وصور وتلميحات. وهناك إنتاج يكب باللغة الفرنسية لأسباب تاريخية وسوسيوثقافية تخص الجزائر ثم المغرب فتونس بدرجة أقل. وتشهد موريتانيا بدورها ظهور أدب ناطق بالفرنسية من نماذجه أعمال يوسف غاي في الرواية والمسرحية، وموسى ولد أبنو في الرواية²³. أما الإنتاج الأدبي الأساسي والمهيمن فهو باللغة العربية، اللغة العالمية والرسمية مغاريا. هذا الإنتاج ما فتئ يتطور ويتحول ويغني بنايا له مكانته الخاصة في وجدان المغاربي، وفي النسيج الثقافي والفكري المتسم بالتعقيد لكن بالحيوية والنمو كذلك. هذا الإنتاج ذو التعبير العربي ينسج موقعه الخاص في سيرورة الأدب العربي ككل رافدا من روافده، ووجها متميزا بمتخيله واجتهاداته الخاصة في التأليف والصياغة، واشتغاله النوعي على الفسيفساء اللغوية. لذلك يظل هذا الإنتاج المكتوب بالعربية هو الأكثر تمثلا وتمثيلا لعناصر الفضاء المغاربي وتطلعاته وهواجسه وحميمياته.

وثاني تلك الظواهر أن الإنتاج الأدبي العربي المغاربي فضلا عن مواكبته الإبداعية لتاريخ وتحويلات هذا الفضاء، فهو أدب يُجسّد ويصنّ عن قواسم مشتركة تعتبر ثمرة استنهاض الأدباء لنفس أسياس سياسي وسوسيوثقافي²⁴، وثمره استلهاهمهم لنفس المتخيل ولنفس الذاكرة اللغوية المشتركة، تغنية والمتجذرة في المقلّس والدينوي، والمبلون والشفوي منذ قرون. من هذه القواسم:

* ارتباط نشأة هذا الأدب في مراحله الأولى قبل الاستقلال ببروز الحركات الوطنية وحركات الإصلاح والتجديد، مما أضفى على الأدب طابعا اجتماعيا وتسجيليا استهدف تخليص اللغة الأدبية من قيود التقليد، وتحرير المضمون من الرتابة، والاهتمام بالتسجيل التخيلي لردود الأفعال تجاه خصائص الحقبة الاستعمارية، وبخاصة أسئلة الهوية ومقومات الشخصية المغاربية.

* غنى الموروث الثقافي العالم واستمرار تأثيراته وامتداداته في الذاكرة والوجدان والتربية.

* قوة حضور التراث الشعبي.

²³ مؤلف جماعي، *موريتانيا: الثقافة والدولة والمجتمع*، 1995. ص. 202.

²⁴ محمد براة وعبد الحميد عقار، «الأدب العربي المغاربي الحديث: قيمات والأشكال»، ضمن كتاب: *L'Etat du Maghreb*، م. س.، ص. 304.

* عُمُقُ التفاعل والتواصل مع الحركة الثقافية والأدبية في المشرق العربي.
* تأثيرات الثقافة والحاجة إلى الانفتاح الإيجابي على الآخر ثقافة ولغة،
لكن بأفق نقدي وانتقادي.

وثالث هذه الظواهر تخصُّ التحولات العميقة التي يعيشها هذا الإنتاج الأدبي مغارياً، وبخاصة منه ذو التعبير العربي. إنها تحولات تمس الأشكال والموضوعات والعلاقة بالمتخيل وباللغة...

فحتى السبعينيات من هذا القرن، أولى الأدب المغاربي الحديث، وقد عرف بداياته التحديثية الأولى منذ الاستقلالات، أهمية قصوى للرسالة الاجتماعية، وبشكل خاص لقضايا الثورة والتغيير والالتزام. وإذا كانت القصيدة والقصة القصيرة قد عرفت انتشاراً واسعاً بحكم سهولة النشر في الصحف والمجلات، فكانتا لذلك ذات حضور قوي خلال الستينيات والسبعينيات وذات قدرة على التقاط التبدلات والتوترات الاجتماعية، فإننا نسجل ابتداءً من الثمانينيات نمواً مهماً في الرواية واتساعاً واضحاً في الإقبال عليها قراءة ونقداً وتديرياً. وقد اتجهت الرواية منذئذ نحو تشخيص تمرقات الفرد واستعادة عالم الطفولة، والانشغال بتأمل الكتابة في ذاتها في حقبة اتسمت بتنامي الشعور بخيبة الأمل أمام انكسار المشاريع الكبرى للتغيير والثورة. مثلما اتجهت هذه الرواية إجمالاً نحو رفض الواقعية الموروثة عن القرن 19، وتشيد أشكال جديدة مؤكدة وتجريبية؛ وذلك بعدما ظلت خلال الستينيات والسبعينيات حيدة تشغخض بتصوير الصراعات الوطنية الاجتماعية من منظور اجتماعي أضروحي أو نقصي إشكالي في الغالب الأعم.

هكذا اتجه الأدب المغاربي إذن نحو تشييد خصوصية ولاء منصفه خاص باستقلال عن باقي الخطابات وبنوعية حيوية لعلاقة -إلبيو-وجب و-وقع. وبانفتاح كبير على فضة خمت وسعش والحر والعجب ويومي والراثي، وبالتشخيص لأدني تعدد الحري والأعبي الذي يحترق الفضاء المغاربي، كل ذلك بأفق تجريبي وضع.

وتعتبر الرواية أكثر الأجناس الأدبية بالمغرب العربي قدرة على تشييد هذه الخصوصية وإبداع تلك الفضاءات. وفيما يلي موجز بأهم ملامح الرواية المغاربية كما تقدمها تجارب الكتابة في كل قطر على حدة:

الرواية الليبية:

ما يزال الخطاب الروائي بليبيا يبحث له عن موقع متميز. فمنذ 1961 تاريخ صدور أول عمل يحمل اسم الرواية بعنوان «اعترافات إنسان» لمحمد فريد سيالة إلى منتصف الثمانينات، صدرت عدة نصوص نشرها مؤلفوها باعتبارها روايات. غير أنها تصنف في الغالب، عدا نزعة التقليد الطاغية عليها، بالفقر الواضح في مستويات أنبيتها وتخيلائها. وتُمثل رواية «حقول الرماد» (1985)²⁶ لأحمد إبراهيم الفقيه استثناء إلى حدود هذا التاريخ تقريبا. إنها البداية الناضجة والمكملة للرواية. فهي تتميز بطول نفسها القصصي المحكم البناء والحبك، وبدرامية البناء ومشهديته في مستوى الحدث والسرد، وبتنوع الشخصيات وتنوع علاقاتها وقدرتها على التجسيد الخيالي لتراتبية الهرم الاجتماعي بليبيا، وتميز اللغة فيها بنبور توجه شعري استبطاني قوامه البوح والاستيهام، والاعتراف والهذيان والكوايس، وبذور توجه عجائي خرافي قوامه التهكم والدعابة الساخرة، والقدرة على التقاط تنف من اللغة الآمرة. وتواصل الرواية الليبية بعد هذا النص تطورها بل وتجريبتها وبخاصة من خلال روايات إبراهيم الكوني خماسية «الخسوف» (1989)، و«التبر» (1990)، و«المجوس» (1991)، ومن خلال ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه (1991).

الرواية التونسية:

تعتبر «ومن الضحايا» (1956)²⁷ لمحمد العروسي المطوي أول رواية تصدر بتونس بالمعنى الأوروبي للكلمة. وهي ذات نزعة تاريخية تسجيلية وذات طابع تعليمي وتعالج قضايا الصراع من أجل استرجاع الأرض المغتصبة من الإقطاعيين. وتُصطنع الشكل التقليدي للرواية الأوروبية من حيث الوصف وتقديم شخصيات وسرد الأحداث سردا منظما في الزمن. وقد تكررست الواقعية

²⁶ نشرة لعمدة نشر وتوزيع وإعلان، طرابلس، ليبيا.

²⁷ دار المغرب العربي، تونس.

النقدية باعتبارها اختياراً أدبياً في الرواية التونسية خلال الستينيات والسبعينيات. وتمثل العلاقة بين المذنب والقرى وما ينجم عن الهجرة والتزوح من مشاكل ومشاعر، ثم تصوير أشكال الصراع الوطني والاجتماعي القيمة الكبرى المهيمنة. وخلال الثمانينيات اتجهت الرواية التونسية نحو التجريب وتفجير الأشكال التقليدية في الكتابة الروائية. وقد تبلور هذا التزوع التجريبي والحدائي في سياق عودة الكتاب إلى الاهتمام بالبحث عن الذات وإعادة بناء الهوية عبر محاوراة الأنا والآخر تراثاً كان أو غرباً. ومن روايات هذا الاتجاه: «الرحيل إلى الزمن الدامي» (1981) لمصطفى المداني؛ و«ن» (1983) و«أعمدة الجنون السبعة» (1985) لهشام القروي؛ و«النفيير والقيامة» (1985) لفرج الحوار؛ و«مراتيـج» (1985) و«تماس» (1995) لعروسة النالوتي؛ و«توقيت البنكا» (1992) لمحمد علي اليوسفي. ولعل أهم رواية تونسية حققت شهرة مغاربية وعربية وكانت منطلق التزعة الحدائية ومرجعها ومأزقها كذلك في الرواية التونسية هي «حدث أبو هريرة قال» (1973) لمحمود المسعدي.

الرواية الجزائرية:

«ريـح الجنوب» (1971)²⁸ لـ عبد الحميد بن هدوقة هي أول رواية تصدر بالعربية في الجزائر. يدور موضوعها حول تصوير العلاقات الاجتماعية في ضوء مؤسسة الزواج القسري وحول صورة الريف الجزائري بعد الاستقلال. وتعتبر نقيصة بطلـة الرواية، ويمثل تزويجها الحدث الرئيسي فيها.

إن التراكم الحاصل في الرواية الجزائرية منذ منتصف السبعينيات إلى اليوم يؤشر على وجود تحولات إيجابية في المكونات الأدبية لهذا الجنس العربي. فبعد ذلك الاتجاه نحو تكريس خصوصية الخطاب الروائي بعيد عن التطور الأطروحي، وفي أفق بلورة وجهة نظر تقنية نسبت وعدم تمسكها بالأساطير واللغة والكتابة. وتنهض حرب تحرير وأصروحة لتنهض تحتهم قيمة وأكثر حضوراً في الرواية الجزائرية قبل أن تنحصر لاهتمامها بصعوبات تدور في صحتها بالإصلاح الزراعي. ومرتبة من زوايا موقعها في صومنة اجتماعية، وصراع الأجيال، واستيهامات صفوية وعدم مسكوت عنه. وترث.

²⁸ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. جزائر.

إن التزوع التجريبي والتحديثي أصبح مهيمنا. ومن نصوص هذه الرواية «اللاز» (1974)؛ و«عرس بغل» (1978) لـ الطاهر وطار؛ «بان الصبح» و«الجازية والدرأويش» لـ عبد الحميد بن هدوقة؛ و«نوار اللوز» (1983)؛ و«ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» (1989)؛ و«رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» (1990) لواسيني الأعرج؛ و«ذاكرة الجسد» (1993) لـ أحلام مستغانمي.

الرواية المغربية:

تعتبر «دفا الماضي» (1966)²⁹ لعبد الكريم غلاب أول رواية بالمعنى الأوروبي تصدر بالمغرب. وهي رواية مصيرية أو نهرية تصور فترة حاسمة من تاريخ المغرب الحديث، فترة مقاومة الاستعمار وإعادة بناء الهوية الفردية والوطنية. يهيمن فيها السارد العليم وغلبة العرض والحكي بدل التشخيص والاستناد إلى خطية السرد والزمن، والاعتماد في بناء الحدث والشخصية على الخلفية الاجتماعية والسياسية والثقافية³⁰ والملاحظ أن السيرة الذاتية والقضايا الاجتماعية يحظيان بأهمية كبيرة في الرواية المغربية. هذه الرواية يحكمها هاجس مشترك يحفز خيال الكتاب ويستثير رغبتهم في الكتابة: إنه الإحساس بانعدام الملاءمة مع الذات ومع المحيط. ومن هذا الإحساس تتولد الرغبة في التعبير عن التغيير، سواء أعلق الأمر بتغيير أشكال التعبير وطرائقه، أم بمحتوى ما يقدمه عالم الرواية من مواقف ورؤى. وهذا هو سياق ما يطبع نظرة الشخصيات إلى الأشياء وإلى العالم من سوداوية، وما يحكمها من شعور بالإخفاق يصل أحيانا حد الإحباط والعجز، وفقدان القدرة على الفهم أو التفسير.

إن ما تراكم من نصوص روائية خلال العقدين الأخيرين أفرز جملة من القضايا يتداخل فيها الشكلي بالدلالي والبنائي بالمعنوي والنسقي بالسياقي. وما يثير انتباهنا قبل كل شيء في هذه النصوص، وأفكر في «المرأة والوردة»، و«لعبة النسيان»، و«الفريق»، و«بدر زمانه»، والجنازة»، و«المباعة»، و«عين الفرس»، و«أحلام بقرة»، و«دليل العنقوان». ما يثير انتباهنا هو:

²⁹ منشورات لشبكت لحنري للطباعة والتوزيع ونشر، بيروت.

* حضور الوعي النظري بالكتابة وإشكالاتها. هذا الحضور يبرز في التعامل مع الكتابة باعتبارها قيمة في ذاتها، وبوصفها أفقا للمحتمل والمتخيل.

* توظيف الذاكرة بشكل طاغ واستدعاء العجائبي والخزافي...

* الاشتغال على اللغة بأفق البحث لإغنائها وتطويرها وتجديدها. لقد أصبحت اللغة في هذه الروايات موضوعا لتشخيص أدبي حوارى هجين وساخر، مثلما أصبحت حقلا للعب ولخلق أسباب الاستلذاذ بهذا اللعب في ذاته.

* حضور المكونات السير-ذاتية بوصفها عناصر تكوينية بالخطاب الروائي.

* ابتعاد الخطاب الروائي عن تسجيل الأحداث ووصفها إلا في القليل النادر، وعن تقديم الوقائع التاريخية في ذاتها، ويهتم أكثر بتصوير انعكاسات تلك الأحداث أو الوقائع في أذهان الشخصيات ومدى تأثيرها في وعيهم. إن الخطاب بهذا الاشتغال يحرص على تقديم الصور الذهنية والتصورات التي تفرضها الأحداث أو يقتضيها التطور التاريخي، والعقدة فيه ليست مادية ولا اجتماعية بل ترتكز على صراع الأفكار ورؤى العالم.

الرواية الموريتانية:

ما تزال الرواية الموريتانية في بداياتها الأولى قياسا إلى الشعر والقصة، وقياسا إلى الرواية المغاربية. ومن أبرز نصوصها «الأسماء المتغيرة» (1981)؛ و«لغز المجهول أو الأصول» (1984) لأحمد ولد عبد القادر، و«مدينة لرياح» (1996) لموسى ولد أبنو. الرواية الأولى تؤرخ لانتفاضة موريتانيا ضد الاستعمار. ولصراعاتها الفكرية والإيديولوجية بعد الاستقلال، وتسخر الصراع لوصي بالصراع الطبقي. أحداث الرواية تبدأ سنة 1891 وتنتهي سنة 1970. يمدد تطرح قضايا الهوية وإعادة صياغة الشخصية لوضعية. وتتميز قصة حبكة ولغز القارئ على التوليف بين حكيين تراجيكية وشخصية. مع هتماء واضح بالتشخيص، وبتوزيع للعجم بحسب تصور زمن لقصة والأحداث حتى يستوعب لغات الأجيال الجليسة من ذوي التكوين خبيث ومن ذوي الهموم

والانشغالات السياسية والفكرية الجديدة، بمعنى أن المعجم الروائي يتطور بتطور أوضاع المتكلمين ومقاماتهم. في هذه الرواية تنوع قصدي في وسائل الأداء بين سرد ووصف وحوار ومونولوجات قصيرة، وبتأنيث النص بقوالب تعبيرية من قبيل الرسائل والأمثال والمواعظ والأشعار. وتبدو هذه الرواية من خلال توالي الاقتباسات فيها ونسج الحكايات الخرافية أو المختلقة بمثابة مرآة لثقافة المؤلف وثقافة جيله ونوسط. فضلا عما تضيفه على الرواية من طرافة وتشويق.

نستخلص من هذا الوصف أن نضع الرواية المغاربية في كل قطر على حدة مربي:

1 - الرواية المغاربية حديثة العهد من حيث النشأة والتكون والتطور قياسا إلى مثيلتها في المشرق العربي. ويعتبر تكوينها حصيلة تطورات اجتازتها أشكال تعبيرية شبه روائية مثل القصص التاريخي والسيرة الذاتية، هما بدورهما جاءا استجابة لتحويلات الشر الأدبي والتألفي مغاريا خلال النصف الأول من القرن العشرين ابتداء باستيحاء قوالب المقامة والرحلة وتوظيفها في التعبير عن تغير الزمن والقيم وبروز إحساس جديد بهما، مروراً بالصورة القلمية والقصّة الخرافية والتسجيلية وصولاً إلى إبداع القصّة القصيرة والرواية. هذا الموقع للرواية داخل عالم النص كان ثمرة تحولات عاشتها المجتمعات المغاربية غداة الاصطدام المباشر والعنيف بالغرب، وبسبب تنامي الوعي الوطني، وبفعل تأثيرات عمليات التبرّج والثقافة.

2 - لقد اتبعت الرواية المغاربية في تطورها نفس النهج تقريبا لكن بإيقاع وتوقيت متفاوتين. وهكذا تعتبر الروايات الأولى بمثابة غمط أصلي ستجاوزها وتتجاوزها روايات أخرى ذات توجه تجريبي حدائي، عرف بداياته الأولى خلال السبعينيات ليصبح غمطا مهيمنا خلال العقد التالي بعد ذلك.

3 - إن التجريب وتكسير خضبة وحدية نصوت والخطاب يمس اللغة والشكل الروائيين على السواء، فيضعبهم بالتحديد وتوسع. وبالتوالد والتشذّر، وتبلاشي الحدود بين الأجناس، وتعدّد اندالات ورؤى احتملة، وتحل لذلك «مغامرة الكتابة» محل «كتابة المغامرة».

وذلك ما سنتناوله بشكل مجمل في القسمين التاليين.

القسم الأول:

تحوُّلات اللغة الروائية مغاربيًا

الفصل الأول:

شِعرية التَّعدُّد اللُّغوي في رواية «الفريق»

توطئة:

نستعمل الشعرية هنا من حيث هي نظرية أدبية تدرس الخطابات والملفوظات الفردية التي تتضمنها النصوص الروائية المتعاقبة مع بنيتها التاريخية والاجتماعية والثقافية، واحتفظت مع ذلك بمسافتها الإبداعية الخاصة تجاه التروعات الإيديولوجية أو الشكلانية. الشعرية بهذا المنظور تضع حدا للقطيعة بين المدخل المثولية المتعالية أو السياقية في مقارنة النصوص. وتسعى بدلا من ذلك لتأكيد ارتباط النص بسياقه، ارتباط تكشف عنه البنيات السردية والدلالية والخطابية وليس الرؤية للعالم.

فالنص الروائي والأدبي عامة مزدوج الشفرة أو التسنين، لأنه يحقق اتصافا بين المادة النَّسَقِيَّة التي تُمثِّلها اللغة الطبيعية، والمادة الخارجة عن النسق والخارج - لغوية والتي تتمثل في السنن الثقافية والمعايير الاتفاقية، والتقاليد الأدبية لنوروثية أو المكرسة والايديولوجيا المندمجة في البنية اللغوية.

هذه الشعرية تُعنى باللغة بوصفها «خُلق عام»، ويوصفها «نُسخة حرق» الذي تعيد اللغة تصويره وتمنحه معنى». ولتحقيق ذلك ندرس شعرية لغة الرواية من زاويتين متضغرتين: زوية كونه نخب حداثي لسياسة ولامح اللفظية الملزمة والنسخة «أدبية لنص أدبي». ومن روية أدبية لغة ملفوظ اجتماعي ملموس، تُفَضِّض وتركيه تعجز، وتستحدث خدشات مسحات العمومية والألفة والمند وقرى ونفثت داحدية ودحج والخشب (باختين) وليس داخل معص غدر وحسد. من حد سحي في الدراسة سيمكننا من قراءة الخطاب الروائي داخل محبصه حقيقي ين يخي منقوط، ويتكوّن، أي

داخل محيط التعدد اللساني ذي الصوغ الحوارية والمُنبّر. التعدد اللغوي يعني أن نص الرواية غير متمركز على لغة واحدة، ولا هو محتكر من طرف خطاب واحد. وإذا كانت الرواية ككل ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت وهي تنسّق من اللغات، فالشعرية بالمعنى أعلاه هي القدرة على مقارنة الخطاب الروائي المُعقد التركيب بفعل تعدّديه تلك، وبفعل هُجّته وانفتاحه النصّي¹.

موقع الرواية وبنائها:

تقدم رواية «الفريق»² إضافة نوعية لمؤلفات الكاتب، ولنصوص الرواية العربية ككل. فهي تتألف من بنيات حكاية ولغوية ونصية تصلها بالرواية الحديثة وتميزها عنها في الآن ذاته. هذه البنيات يمكن تحديدها على النحو التالي:

1 - هيمنة تقنية الانشطار والتوالد في البنيات السردية. فالرواية تتكون من محكي - إطار موضوعه المبادرة بتأسيس فريق لكرة القدم يقطع الصلات مع العوائد القديمة ومع الجنور، ويستهدف جمع «أولاد البلد» وإحياء الرياضة وتنشيط الحياة بالصدقية ذات التاريخ العريق والحاضر البائس³؛ وفي فلك هذا المحكي الإطار وفي ثناياه وتداخله معه تدور محكيات أخرى منشطرة وذات اتجاه عمودي يعترض السير الأفقي للمحكي الإطار فيغنيه وينوعه⁴. وتتوخى الرواية

¹ واضح أننا من خلال هذا المفهوم للشعرية نحيل بالأساس على أعمال باخтин ومدرسة تارتو (ي. لومنان وب. أوزنسكي تحديدا) وأعمال بيرزما. فلدى هؤلاء جميعا اتجاه صارم نحو نقد النبوية والشكلاية، ونحو تعميق فكرة حوارية النص الروائي والفني حتى عندما يكون أحادي للملفوظ (فلاديمير كروزنسكي 1981 - 1988 - 1989)، وقابليته للنظمية لتعددية القراءات بسبب انفتاحه النصي وعدم اكتماله. وما أصبح شائعا أو متدولا من عناصر هذه النظريات لن نحيل على مرجعياته.

² عبد الله العروي، *الفريق* (رواية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1986. على هذه الطبعة ستم الإحالة عند الاقتباس من الرواية بتعيين رقم الصفحة داخل قوسين بالمتن.

³ نجد تلخيصا لهذا المحكي في نهاية الرواية على لسان إبراهيم سرحان حيث يقول: «أن أن تنطق حل الفريق وحرم اللعب خدمت النار وعاد السكون همدت الأرض واستقر الكون لن أخطب ذات الاسمين لن أتكلف بفايق (ص 367)». إن عبارات هذا الملفوظ التي تشي بالحنن والأسى وبعودة الأمسور إلى نقطة البداية، توحى بأن المبادرة باغت بالفشل وآلت إلى الإخفاق. وفي الحقيقة فإن حالة الإخفاق ووضع شعور بالعجز هما اللبغ الممكن للشئ الروائي أو الإبداعي مغاريا وعربيا. وفكرة الإخفاق هاته يقابلها في الأعمال الشعرية لفكرة الخطف.

⁴ كثيرة هي صيغيات منشطرة بالرواية، وجلها يقترن بشخص من شحوص الرواية، ويمثل ما يشبه السيرة لشخصية نو محكي (أفكر بضيء هشاشة لشخصية وتزمتها، ويتضي بالمحكي الإطار عن طريق

من خلال هذه المحكيات المنشطرة إضاعة ما وراء الحدث الروائي الأصلي من دلالات رمزية عميقة، إنها بمثابة مرآة يرى المحكي الإطار فيها ذاته أو موضوعه مصغرا أو مكبرا، مُفَصِّلا أو مُكثِّفا، أو ملخصا. هذه المحكيات ترد تارة دفعة واحدة، كما هو شأن محكيات (الشيخ عبد العظيم، المضمون الغائب والمعجز، مهلومة، ما جرى بميسور)، وترد مبنوثة بشكل متدرج يخترق فصول الرواية وشذراتها. وتلعب تقنية الخلاصة عندئذ عدا وظيفتها الخاصة بتبوير الأحداث في لحظة معينة وظيفية تشويقية تؤمِّنُ مقروئية النص بترتيب المبعثر، ونظم المشور بكيفية تعش ذاكرة القارئ وتوجهه في فهم العمل الأدبي وتأويله⁶.

المشاهدة أو التكميف أو الإرهاس. ومن هذه المحكيات: محكي ذات العينين الزرقاوين أو فتاة باب السوق، محكي الشيخ عبد العظيم، محكي الشيطان المسخوط، محكي المضمون الغائب المعجز، محكي مهلومة (مسرحية تاريخية مدرسية)، محكي ما جرى بميسور، محكي سرحان...

⁶ فالسبب المباشر لفشل الفريق يعود ظاهريا إلى أن نتائجه لم تكن سريعة وواضحة، وخصوصا كما يقول العروي في حوار مجلة «الأفق» (16 - 7 - 1987): «فيما يتعلق بالتمييز بين الهدف البعيد والقريب». لكن السبب العميق هو ما توحى به المحكيات المنشطرة حيث تضيق هشاشة الشخصيات والمجاذها للمشروع دون اقتناع، وعزلتها الكيانية والاجتماعية، وتذبذبها بين الولاء للتقليد والبحث عن التجديد، وهشاشة الوضع الاجتماعي نفسه وقابليته للانفجار، والفشل في إقامة بدائل صحيحة للتكتلات الطبيعية، وهيمنة الهاجس الأمني على نظرة السلطات في تقويمها للمبادرات والأفكار. وكيفية تيمات صغرى تخصص موضوع الرواية.

⁶ فمحكي ذات العينين الزرقاوين أو فتاة باب السوق مثلا، يتم تقديمه مبعثرا وبطريقة مترحلة على امتداد الصفحات (57 - 63)، (71)، (101 - 103)، (231 - 232)، (325 - 328). وعريضة التناوب بين عمر الغربي بطل المحكي وسارده الأصلي والفعلية وشعب المتلقي محكي مبدئية العرضي، والخلوقي المسرود عنه تلميحاً، ومن خلال صيغ الحوار المباشر وشبهتي تارة وحديث الداخلي مع توسل واضح باللغة الحكيمه وبقال التعبير في «ألف ليلة وليلة». هذا محكي يرد صدق على لسان المحامي الزبير انطلاقاً من محاضر الضابطاة القضائية على الشكل التالي:

«- مثلاً وقع لعمر. - تماماً. كان في الناعورة شهوور وهي وقتة ثم تحركت. فخرجت شعيت شعيت من الزملاء، أما أخبار عمر استقيتها من منبعها. قضيت لأوى معرفته. كنت معتقاً بع سيرة محمد الله: زاد عليها قضية ثانية. تسبب هو فيها، فشرعني يبد. - صاب مهنة. ووجهه خالط في تشابك القوانين. بحث على فتاة، صيغها ثم خلاص. حركت هي غيب. يوم غد. يوم غد. وخير... دخلت الدار بلا مفتاح، ألقت نفسها على السرير. نويت تبصر. سيرة. فتد. سيرة وصلت في الحين...» (ص. 354). ومحكي يحد تحف صيغ تعبيرية وسيرة صيغ خفية تثير تآزم الشخصية داخليا وهشاشته تحو لوق. وحكمه زعمى حيد وفي مشور. لكنه أن ينجح إذ يعتمد على وضعية أو على علامة كنهية؟ ومحكي زعمى: سيرة عمر من سرحان فهو يرهض بما ينتظر المشروع من إخفاق في ذلك.

2 - تركيب من وجهات النظر السردية والخطائية هو ثمرة تعدد في الأصوات. هذا التعدد يقوم على وجود عدة منظورات مستقلة ومنتمة مباشرة إلى شخصية من الشخصيات المتخيلة بالرواية، منظورات تتجلى عبر الطريقة التي تقوم بها الشخصيات العالم المحيط بها. هذا التركيب جعل السرد في الرواية محكوما بالتناوب والنسبية.

3 - تكسير خطية الأحداث والزمن، واستبدال الشكل التقليدي بشكل جديد مولد قوامه التناسل الحكائي الداخلي وتقطع الزمن والسرد والتعاليقات النصية والقالبية.

4 - كتابة «رواية جامعة» بصيغ الغائب والتكلم والمخاطب، وبرؤيتين للعالم خلفية ومصاحبة. رواية تعكس فيها بشكل متوتر وجدلي بنات المجتمع. وتتصارع فيها أشكال السرد وأساليبه المختلفة وربما المتناقضة تماما كما تتصارع في المجتمع هيئات وطبقات عدة، رواية تقيم تواصلا طبعيا بين مختلف أشكال التعبير الأدبية وغير الأدبية.

5 - تحويل الرواية الواقعية الموروثة عن القرن 19 إلى رواية واقعية جديدة⁷. رهاثها الجمالي يكمن في تأصيل ما يسميه عبد الله العروي رواية الشعور وريثة رواية الحركة ورواية المغامرة. رواية تعطي أهمية لوسائل التعبير من حبكة وشخص ولفغة ويكون السبيل إليها هو «التعبير عن وضع شعوري» واختيار شخص يتصور الكاتب أنهم يمثلون أو يمكن أن يعيشوا الشعور الذي يريد أن تؤديه الرواية، الرواية من حيث هي تعبير عن شيء أو موصوف لا يعبر عنه بالتحليل العقلاني، ولكنها تستهدف في الآن ذاته «تعقيل التقنيات»، وتعقيل الكيفية التي يتم بها التعبير عن هذا الشيء الروائي «بعيدا عن سوانح الوهم»⁸

⁷ من عصر هذه الرواية الجديدة الاستاد في التعبير إلى قريحة البطل أو الشخصية أو مزاجها وشعورها، قصة معقدة لا تفتقر إلى الإحضاء بالنتيجة الغريبة في مستوى للفظ بتركيز على نصه ولرؤى له. كبرت. كبرت. كبرت.

⁸ عبد الله العروي، «الروح الروائي»، حور. مجلة الكرمل، العدد 11، 1984.

6 - استخدام الرواية باعتبارها «حصيلة ثقافية عليا» أو باعتبارها نداء للفكر
على حد تعبير ميلان كوندراف، هذا الاستخدام يتيح للروائي تعبئة الوسائل الأدبية وغير الأدبية، السردية والتأملية، الوصفية والحوارية، الشعرية واللاشعورية من أجل إضاعة الشخصية والموقف. ومع ذلك فليست رواية «الفريق» مجرد فضاء للجدل القيمي والإيديولوجي. إنما قبل ذلك وبعد ذلك فضاء نصي لتفجير طاقة التخيل والتذكر، والحلم والاستيهام، واللعب اللغوي والنصي. وهكذا فقد حقق المؤلف في «الفريق» نموذجاً للرواية بوصفها جامعاً نصياً وسردياً يمتص ويحول مختلف النماذج النصية والقالية والأسلوبية¹⁰.

7 - تشييد تعدد لغوي وقالي أضفى على الرواية طابعا حواريا متميزا. فالملفوظ في رواية الفريق لا يعبر فقط ولكنه يتخذ هو ذاته موضوعا للتعبير، إنه مادة الرواية والوسيط الذي تكتمل به الذاتية الإنسانية، بمعنى آخر إن علاقة رواية «الفريق» بسياقها الاجتماعي لا ترتبط بالرؤية للعالم بقدر ما ترتبط بتقديم العالم الاجتماعي من حيث هو حوار وصراع بين لغات جماعية وفردية تظهر في البنيات الدلالية والسردية للتخيل¹¹. في ضوء هذا التوجه نفهم هذا الاختفاء من المؤلف بالتشخيص الأدبي لصور الكلام وللفسيفساء اللغوية، تلك التي يفرزها الحقل المجتمعي والثقافي بالمغرب خلال الحقبة الممتدة بين بداية السبعينيات ومتصف الثمانينيات. يتعلق الأمر كذلك بمحاولة التصوير الأدبي لأشواط الوعي المتصارعة خلال نفس الحقبة التي تكون السوق اللغوية بها فضاء للتنافس والتبادل بين مختلف الفئات الحاملة لهذا النمط أو ذلك من الوعي. هذا التشخيص لن نعتمد

⁴ Voir KUNDERA, *Le fardeau du passé*, essai, Ed. Gallimard, 1986, p. 31.

يُبين التميز طبعاً بين رواية الأناكر، لرواية للنعية والحريية، وبين رؤية نخب سدة الفكر. في ذلك تكون حيلة تجربة مثالية وفيه تروى التجربة الحليّة والحريّة لتلك عبء عن سوانح لوهم مرهـ
الصف الثاني تتم «الفرقة».

10 أنجز الباحث للفرق محمد النعمي رسالة جامعة تلمسان لدراسة لرسالة لفرق في عصر صلاح هذه
للسلالة من زواياة اختياره «الفرق» بجهة حجر الأسود والبيض والحدود والحدود في مختلف
القضايا التي يثيرها الشخص الأديب في روية الفرق محمد عي. د صري ونحيسي غني
ومتو ٤.

¹¹ تعتبر هذه الفكرة محورية في تحليل علم الاجتماع للنص مع الفكرة الوظيفية. انظر: بترزينا، *التقدم الاجتماعي*، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة عفيفة عتيق. مريحة تبة رتب وسيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991.

اللغوي خلص اللغة الروائية لـ «الفريق» من الرتبة والتجريد اللذين طالما انتقد العروى خضوع الرواية العربية لهما.

تلك هي أبرز البنيات التي تصنع تماسك رواية «الفريق» وتوازنها وتشديد خصوصيتها، وتؤمن من ثمة مقروئيتها وراهنيتها وتكشف عن عمق استيعابها لما يميز «الإبستيمي الحديث للرواية من تقطع وسخرية وتنسيب، وتشذر في المادة السردية والخطائية»¹² وتعدد لغوي خلاق. ومن بين هذه البنيات، ينهض التشخيص الأدبي للغات وأصناف الكلام بدور فعال وحاسم في إضفاء الدينامية والتوالد على الشكل الروائي، والاحتمالية والقابلية لتعدد القراءات والتأويلات في مستوى الدلالة الممكنة التي «للفريق». فما هي تجليات هذا التشخيص روائيا؟

تجليات التعدد اللغوي ومكوناته:

تمثل قضايا اللغة الروائية المعاصرة بالنسبة للعروى موضوع اهتمام ما فتئ يزداد وضوحا وعمقا. فمنذ كتابه «الإيديولوجيا العربية المعاصرة»¹³ سبق له أن ناقش إشكالية الأدب والتعبير وبالأخص إشكالية اللغة الروائية. فقد لاحظ آتخذ افتقار الرواية العربية إلى التعدد اللغوي واعتمادها في أحسن الأحوال على لغتين ثانيتين، وهي لغة التشخيص، غير منتظمة الحضور.

ويكشف مضمون هذه الملاحظة عن أن لغة الرواية العربية تتسم بالتجريد والرتابة، الأمر الذي يحذ من مقروئيتها وتداولها. وتويعا على هذا النقد عاد العروى خلال الثمانينيات ليتناول الموضوع من زاوية إيجابية، فذهب إلى أن اللغة والخيال يشكلان عاملين من عوامل منطق الثقافة العربية¹⁴. ومثلما يقال، فـ «تخيل اللغة هو تخيل صيغة حياتية». إن الرواية من منظور العروى «تعنى

¹² Wladimir KRYSINSKI, «Entre la polyphonie topologique et le dialogisme dialectique», in *Hybrides romanesques. fiction (1960-1985)*, P.U.F., 1988, p. 39.

¹³ صدرت الطبعة الأولى للكتاب بالفرنسية سنة 1967 (ماسبيرو)، وصدرت الترجمة العربية للكتاب سنة 1995 عن دار حقيقة بيروت من إنجاز محمد عيتاني. وقام للؤلف بترجمة الكتاب وتعليقه مضافا إليه مقدمة لغوية عن الترجمة والعريب. انظر عبد الله العروى، *الإيديولوجيا العربية المعاصرة*، للركر الثقافي العربي، بيروت، 1995.

¹⁴ عبد الله العروى، *تعدد في ضوء التاريخ*، دار التنوير والركر الثقافي العربي، بيروت، 1983.

بقضايا التعبير وتحديدًا بقضايا اللغة... فالقاص الذي لا يهتم باللغة ليس بقاص، قضية اللغة أساسية... فاللغة هي عالم الفنان»¹⁵.

واللافت للنظر في هذا السياق أن تصريحات الإفصاح عن النوايا هذه، تجد مصداقيتها بل ومرآتها في كل روايات العروي¹⁶. إنا إذن بصدد كاتب روائي يعي مشروعه الإستيطقي نقدا ونظرا وإبداعا.

رواية «الفريق» حافلة بتنوع سجلات اللغات والخطابات والأشكال التعبيرية المشخصة أديسا، بمعنى أنها أصبحت موضوعا للنقل مع التحويل. هذا التنوع منظم وقصدي وله منطقته:

«إنه من غير الممكن أن نشخص العالم الإيديولوجي لدى الآخر بطريقة ملائمة، بلون أن نعطيه صدا، وبلون أن نكتشف كلامه هو، ذلك أن هذا الكلام (مختلطا بكلام الكاتب؟) يمكنه وحده أن يكيف حقيقة مع تشخيص لعالمه الإيديولوجي الأصيل»¹⁷.

هذا التنوع يخترق الرواية ككل، ابتداء بصيغة الخطاب وانتهاء بالصوغ العلائقي التناسبي للغات والثقافات والأجناس التعبيرية، مروراً بالتقاط تنف من اللغات الاجتماعية والمهنية بمختلف مغايراتها، وتنف من اللغات ذات الصوغ الذاتي بعيداً عن المونولوجية، حيث تتوالى لغات الحلم والرؤى والتزوع السري التحليلي في المحكيات المنشطرة، وحتى على لسان السارد العليم أحيانا عندما يتوسل بالأسلوب غير المباشر الحر، فيتداخل خطابه بخطاب الشخصية.

¹⁵ الألفي الروائي، مرجع مذكور.

¹⁶ في المؤلفات والمساهمات التالية ما يؤكد هذا الرأي:

- محمد براءة: «أبعد واقعية جسيمة في رواية لينة»، ضمن كتاب *رواية نهرية عن لغة لينة* واستيعاب الواقع، منشورات حريمة لأند لاشركي، لا لينة 2004.

- أحمد اليوري: *فينية النص الرومسي*، منشورات ندر كتب عربية، بيروت 1994.

- صديق نور أمين: *عبد الله العروي وحملة لروية*، مركز لدراسي عربي، بيروت، 1994.

- محمد الداهي: *التشخيص الأدبي لغة ونحمة في رواية الفريق*، سنة جمعية بين دبلوم الدراسات العليا، عمل مصفوف بكية لدراس ولعده، لينة 2004.

¹⁷ ميخائيل باختين، *الخطاب الرومسي*، ترجمة ونحمة محمد براءة، دار الأمان، الرباط، 1987، ص.

لغة السرد العام:

ففي مستوى الصيغة نجد في الرواية تناوبا محكما بين فاعلية السارد العليم وفاعلية الشخصية التي يحكي قصتها أو قصة غيرها من الشخصيات المشاركة في الحدث الروائي. هذا التناوب قد يتداخل أحيانا حد الامتزاج من خلال الأسلبة بالنسبة للسارد، ومن خلال انقسام الصوت الواحد على ذاته وتلفظ نفس المتكلم بخطاب الصوتين معا في الملفوظ الواحد بالنسبة للشخصية. إن الصيغة الغالبة عندما يكون المتلفظ هو السارد العليم هي صيغة الخطاب المسرود حيث يتوارى المؤلف فيأتي صوته منصهرا بصوت السارد مبدعا هكذا حوارا بين الذاتي والموضوعي الحيادي والشميني:

«استيقظ شعيب قبل الفجر بربع ساعة من نوم عميق هادئ كأنما نقل فجأة من العدم إلى الوجود (...) خرج إلى المراح واستنشق الهواء فعرف أن النهار سيكون صيفا (...) قرر شعيب أن يستغني عن حركاته المعتادة ليصل إلى الملعب مع المبكرين (...) كان يجبرها في صمت ولا يستحضر عبارات الأفلام القاهرية فظنت أنه لا يفهم لهجة العصر وتركته وحيدا يناجي ربه في المدينة العتيقة (...) إن أرادت احتفظت بالمولود وتحمل هو المصاريف وإن أرادت أن تتحرر تماما ساعدها على ما تريد» (ص. 7-8).

فالتلفظ هنا هو السارد العليم غير المسمى وغير المشارك في القصة. والزمن الغالب على الأفعال المتوالية هو الماضي المسند إلى ضمير الغائب. لكن السارد يضيف إلى السرد استحضار النبرة التي هي نتاج العلاقة بين المتكلم والمستمع، وفضلا عن ذلك فهو يحكي إلى جانب الأفعال الخارجية الظاهرة (استيقظ، خرج، استنشق) القرارات والنوايا التي يخلج بها عمق الشخصية (عرف، استغني) ويواصل السارد التغلغل في أعماق الشخصية فيصف شعورها الحميم تجاه الحب أو العاطفة. فالكلمة هنا وإن كانت مخبرة ومسمية وتستهدف التبليغ والتواصل، فإن النبرة التأويلية المصاحبة للسرد تحدّما في الإخبار من مباشرة وتقديرية. ف وراء هذه الصيغة تكمن إذن لغة السرد العام التي تستهدف تنويع وتغيير بالدرجة الأولى.

لغة سرد وخصايه يستهدفان إلى جانب ذلك تحذير الإيهام بالواقعية. ومن الأمثلة الحديثة في هذا السياق الاهتمام المتواتر في «تفريق» بيان أحوال

الطقس (ص. 7، 41، 113، 185، 323، 349). هذه البيانات المبعثرة في الرواية توحي بأن المؤلف غارق في بيئته مثلما توجد شخصياته وعالم روايته غارقين في بيئتهما:

«مارس شهر لا يطمئن إليه المرء. تارة بارد ممطر إذا كانت الرياح شمالية غربية، وطورا جاف حار إذا كانت الرياح جنوبية شرقية. قل ما يكون الطقس فيه مشمساً دافئاً. تختفي الشمس وتتغمم السماء فتحفظ اليبوت ببرودة ورطوبة الشتاء، أو تصحو السماء فتبعث الشمس أشعة في جو متألئ. تصفر المزروعات ويكاد الناس يخنقون في ثيابهم الصوفية. يتهافون على جانب الطرق المظلمة، أو جههم ممتعة، مزاجهم حاد، حركاتهم مضطربة. مارس شهر الأخطاء والأخطار» (ص. 7).

مبنى الكلام هنا مزيج من اللغة الوصفية الحيادية، واللغة الانفعالية الثمينة فالأولى تقدم بمسافة أحوال الطقس بلغة اصطلاحية فاترة، موضوعية، تقدم تقليات أحوال الطقس في شهر مارس المؤلف بهذه السمة لدى مجتمع الكاتب وقرائه المحتملين. أم الثانية فذاتية، تلح على إدراج نبرة المتكلم وتضمناته. إنها لغة تشخص انعكاسات الحدث وليس الحدث في ذاته (اصفرار المزروعات، الاختناق، الهروب إلى الأماكن الظليلة، الامتقاع، حدة المزاج). وتأخذ النبرة شكل تعليق مسكون بالتحذير، وبحمل القارئ ضمناً على التنبؤ¹⁸، وتوقع ما قد لا يرضي في مصائر الشخصيات (مارس شهر لا يطمئن إليه المرء). التحذير والحمل على التوقع كلاهما يضيفان على العبارة بناء شبه مثلي مبتكر. هو ثمة خبرة الكاتب بتاريخ شهر مارس في التاريخ المغربي المعاصر على الأقل: (توقيع عقد الحماية 1912، إعلان التصريح بالاستقلال 1956، أحدث اندلاع 1965، أحداث الأطلس 1973، قطع العلاقات مع الجزائر 1976... هذه وقائع كلها حدثت في مارس). ولهذه الصيغة المثلية التحذيرية: وهي ترد في مفتوح الرواية وظيفة التشويق والتحفيز وتحسي ذهن القارئ وحناء.

¹⁸ تيودور زبولكوفسكي، *أبعاد الرواية الخفية*. نصوص نقدية وقرائن أوروبية، ترجمة. د إحسان عباس وبكر عباس، المؤسسة المغربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1994، ص. 121 - 122.

إن بيانات أحوال الطقس تتألف أسلوبياً من ثلاثة مستويات تعبيرية هي: مستوى موضوعي، ومستوى ذاتي انفعالي، ومستوى ذاتي مثلي أو حكمي. هذه المستويات تتضافر فيما بينها كي «تعكس بقياس مادي التذبذبات النفسية في الرواية»¹⁹، وإيقاع الشخصيات الروائية بين الارتفاع والانخفاض في «ارتباطها بالحياة في العالم المحيط بها». هذه المستويات تضيف على بيانات أحوال الطقس بـ «الفريق» طابعاً تفسيرياً²⁰، بل وسيصبح حاسماً في الصفحات الأخيرة من الرواية، إذ سيلعب فريق شعيب مباراته الفاصلة على حساب طقس غرائبي:

«حتى الطقس دخل فيها. عمره ما عوّش بحال اليوم. هذا يوم الحسم بين عفاريت الشرق والغرب (...) الساعة ساكنة والعجاجة حامية والحكم ملهي رجله» (ص. 323).

هذه المستويات التعبيرية تضيف على الكتابة طابع التخمين، أي طابع تقدم الرواية لواقع يوجد في طور البروغ، وفي ذلك إيهام جذري بواقعية النص الروائي. والعلاقة بين هذه المستويات التعبيرية أساسها اللعب والتحريف الدلالي والشكلي: فاللغة الموضوعية (وصف أحوال الطقس) تصبح مادة للغة الذاتية التي تشوه الأولى وتعيد توجيه مضمونها لخدمة أغراض الكاتب؛ وخطاب الأرصادي شبه العلمي يصبح مادة لخطاب آخر نقدي نفحة الرأي غير المطمئن بيته فيه. إنها مستويات تتداخل فيما بينها خالقة هكذا تعدداً أسلوبياً متأثراً من تعدد النبرات والصيغ وأساليبهما.

لغة الاستبطان الذاتي:

والصيغة الغالبة عندما تكون الشخصية هي التي تتكلم هي صيغة السرد المنقول أو المباشر. هذه الصيغة تكشف عن الصور الاجتماعية والنفسية للمتكلمين، مثلما تؤثر على مقاصدهم الدلالية. إنها خطاب مباشر عبر الحوار، أو عبر الكلام المحفوظ والجاهز، والذي تتلفظ به الشخصيات وكأنه خطاباً

19 - ت. زولكوفسكي، م. س. ص. 121-122.

20 - م. فورستر، *لو كان الرواية*، ترجمة موسى عاصي، جروس بريس، طرابلس - لبنان، ط 1، 1994، ص. 14 - 15. يتر فورستر أن الطقس أمتع عمل وقع عليه في حقل الرواية، ويصف حضوره بها عدة صنف منه: لرحلي، لثقفي، لضمري، الإيقاعي للسبق التصميم، للتقاضي عاطفياً، للتقاضي في العمل، الخ.

الشخصي (النصوص الدينية والأمثال والكلام السائر)، أو عبر المونولوج الداخلي^١ حيث تتوسل الشخصيات في التعبير ببعض تقنيات تيار الوعي، من مثل مناجاة النفس والتداعيات والرؤى، وحيث يتوسل المؤلف في الغالب بتقنية المونتاج أو التوليف لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعياتها، ولتوسيع الفضاء الزماني والمكاني للرواية:

«يردد سرحان: أنا آخرهم. أنا آخرهم. حلّوا بعدي وارتحلوا قبلي. أنا الآن بمفردي، فوق الكدية بين جدران جددت وأشجار نمت وأزهار غرست ونورت، أعد الأيام فتجري جري الفلول، أسبق اللحظات. في كل لحظة أرى المقبلة، أيام الصيف أستطىء الخريف، يحل الخريف وترمت ظواهره فأتطلع إلى الشتاء وعواصفه الممطرة، يحضر شتاء التقويم وإذا برياحه مقبوضة وأمطاره محبوسة. أرفع وجهي إلى السماء، أرى في الأفق طرف سحاب فأمني النفس: غدا يلتئم بأخيه فيغشانا ويسقينا. يمر الليل. أفتح النافذة فأجلده مفككا صوب الشرق. تصفو السماء ويدفأ الهواء ومرة أخرى ألتفت نحو الغرب. ثم تدركنا مقدمة الصيف وتتساقط قطرات متفرقة لا تملك طويلا فوق الأرض. وهكذا يمحو الليل النهار والريح السحاب وأنا أعو أبع حباتي يوما بيوم. فوق الكدية أشعر شعورا حادا بتتابع الفصول، لو دفنت نفسي في قلب المدينة لما شعرت بشيء لما تأملت من شيء.. المثل كاذب. الأمل يضوي لعمر ويفرغ الحياة» (ص. 358 - 359).

لهذا المقطع النصي عدة أشباه ونظائر في الرواية. وهو يقع في صيغة مونولوج داخلي مباشر، من خلاله يطلق إبراهيم سرحان نعتين صوّرت فكره وإحساساته كي تتداعى، رغبة في موقفة شخصيته وتمييزه. ومع تحبص لغته، السارد هنا ينسحب ويتمحي بعد أن يُضطر للكلام حرجا ويختر سببا في عبارة واحدة ذات صلة دلالية وتركيبية مقبوض لتحبية سرحان: «فالترداد يحيل على التكرار والتكرار.. وهو سنة من سمات مي كلام سرحان هنا، مثلما تحيل جملة انسارد بنوع عمي خاتمة الغيبة عنكم تسمة بالاضطراب. فكلمة السارد وهي بمترنة ستيلا سدي هي من جنس كلمة الشخصية معنى ومبنى. هذه الصيغة من خوار سدي تتيح شخصية أن تروي فقط ما

تعرفه عن نفسها في هذه اللحظة بالذات. ومن هنا يأتي هذا الإلحاح على ضمير المتكلم، وعلى عبارات تبدو كما لو كانت لحظات متتعة من سيل وجداني متدفق ومؤثت بالوصف السيכולوجي لأحوال الطقس، وبالكلام المثلي أو الحكمي، ويبرزه النبرة التثمينية، الأمر الذي يقوي ذاتية اللغة. إن موصوف هذا السيل الوجداني هو الشعور بالوحداية، وحادية الكائن: «... أنا الآن بمفردي فوق الكدية... أعد الأيام». إنها وحادية اجتماعية بعد أن طوَّح الإخفاق من جديد «بأهل البلد» بعيدا عنه «أنا آخرهم. أنا آخرهم. حلوا بعدي وارتحلوا قبلي». ووحداية كيانية بعد أن داهمت الشخصية مشاعرُ تشي بالرتابة والندم وفراغ الحياة من القيم: «أشعر... شعورا حادا بتتابع الفصول... لو دفنت نفسي في قلب المدينة لما تألمتُ من شيء،... المثل كاذب...»، ففراغ الحياة من المثل، وجفاف الطبيعة كلاهما يعمق لدى الشخصية هذا الشعور بالوحداية فيمسي وصف الطبيعة في الداخل أو الخارج أو في الأشياء والمعاني، رمزا من رموز وصف هيكل العلاقات الإنسانية المتسمة بالفتور وخيبة الأمل: «وهكذا يمحو الليل النهار والريح السحاب وأنا أمحو أيام حياتي يوما بيوم». فالموصوف إذن يُكوِّن عوَيْلما دلاليًا مداره تشخيص وجهة نظر الذات المتكلمة، الذات التي تمرُّ في اللغة وباللغة، بما هي الوسيطة والمبدعة لمعنى وضعتها في العالم²¹.

إن هذا العويلم الدلالي يخضع من الناحية التركيبية لتقنيات أسلوبية ولغوية تستوحي في الغالب أسلوب تيار الوعي. فمبنى الجملة يدل على هيمنة صوت الشخصية ذاتا وموضوعا للكلام، وعلى أن هذه الشخصية مستغرقة في وعيها مستبطنة لطويتها. ومن أبرز خصائص هذا المبني:

* التكرار:

«أنا آخرهم. أنا آخرهم. أنا الآن بمفردي، فوق الكدية... أعدُّ الأيام (... فوق الكدية أشعر شعورا حادا بتتابع الفصول»

²¹ تعرف لغت في الحقل الأدبي حسب فلاديمير كرينسكي بكونها بنية - وعاء للمشاعر والإحساسات، وكونها بنية هي التي تترجم هذه الإحساسات خطايا. انظر:

- W. KRYSINSKY, «Subjectum Comparation: Les incidences du sujet dans le discours», in collective, *Théorie de Littérature*, P.U.F., Paris, p. 1989.

التكرار مؤشّر أسلوبى على انتقال السرد من الخارج إلى الداخل، وعلى الانفعال الشديد للشخصية يكشف عنه الطابع الإنشادي والشعري للجمل وأشباه الجمل التي يقع تكرارها، وللتكرار بعد ذلك وظيفة صوتية واضحة تتمثل في تغذية الإيقاع الموسيقي للمقطع النصي وإبرازه.

* صدارة المبنى الاسمي مع ميل واضح نحو الجمل الضامة التي تتألف من جمل اعتراضية وأشباه الجمل وتعبيرات أو فضلات مضافة لتحديد المعنى:

«أنا الآن بمفردي، فوق الكدية بين جدران جددت وأشجار نمت وأزهار غرست ونورت، أعد الأيام فتجري جري الفلول، أسابق اللحظات، في كل لحظة أرى المقلب، أيام الصيف أستبطئ الخريف، يحل الخريف، وتزمت ظهائره فأنتطلع إلى الشتاء وعواصفه الممطرة»

فعبارة «فوق... ونورت» جملة ظرفية اعتراضية فصلت المتطالين لبيان موقع التكلم ومكانه، والجملة الفعلية التي تليها: «أعد الأيام.. الممطرة» هي في موقع الحال حيث يقدم التكلم فيها نفسه حالة كونه يعد الأيام ويسابق اللحظات. إن العبارات تشتغل وفق أسلوب الإطناب البلاغي باستعمال الجمل التفسيرية المجردة من أحرف التفسير، والمتناسلة من بعضها البعض بفعل التلاعي والترابط السببي. ومن قبيل الجملة الضامة وصل غير المحكي بالمحكي بالمعنى النحوي للكلمة: «أرفع وجهي إلى السماء، أرى في الأفق طرف سحب فأمني النفس: غدا يلثم بأخيه فيغشانا ويسقيننا». فعبارة «غدا يلثم...» تقع بعد قول غير محكية به، بل هي محكية بقول آخر مخوف تقديره «فأمني نفس بلقوف» بأن أقول، أو قائلاً»، وهو ما يؤدي إلى تنويع صيغ المعلولة ولين تجرّدها في غلب عن البناء المنطقي الصارم، وميلها إلى الحذف وترك قصص كحبة عن الحديث الداخلي يجري في الشعور. وبفضل همة خمر لضة تنخي خصة عملية التفكير، ويحل محلها جريان فزعن وإدراك تتم من قوموت لعزيم الدلاي للمقطع ككل (الوجدانية، الخفاف وتشبه قصص لرتبة واندم والموت البطيء، وفراغ الحياة من للش)، ويحل لعب لعزيم والأسوي محل المقتضيات المنطقية والنحوية لبناء الجملة في لعرية. فلكلاء يتن بشكل حرين المبنى الاسمي ذي الجمل القصيرة وقصيرة على لازدواج، وبين المبنى الفعلي ذي

الجميل الضامة، وبين أفعال المضارعة، الدالة على الحضور والاستقبال... المسندة لضمير المتكلم وتلك المسندة لضمير الغائب.

*** الإيقاع الشعري:** فالمقطع المدروس يمتلك علامته نغم الشروائي من تكرار تأكيد، واندفاع جملي قائم على الازدواج، واعتماد سجلات كلامية تُعَدُّ الأشياء حتى تأتي عليها كلها: يتابع المتكلم تصوير أحوال الطقس عبر مختلف المظاهر والفصول، ثم يتابع انعكاساتها في شعوره وحرارة تفكيره في الداخل دونما اهتمام باستخدام النظام المنطقي للكلمات الذي تملسه الأفكار الناضجة. ولعلامات الوقف من نقط وفواصل دور فعال في تقوية إيقاع الجملة، لأن استعمال هذه العلامات يخلق انسجاماً وتجانساً بين أجزاء المقطع النصي، وفي سيروية لحظاته المتناوبة. وحضور الإيقاع هو الذي يخلق النغمة. وليست النغمة سوى التجاوب والتناسب بين العبارة ومضمونها الدلالي، وانفعالات الشخصية واصطدامها بالعالم الخارجي. النغمة هي أيضاً تعديل صوت الكاتب التشخيصي (عبد الله العروي) ليتناسب مع صوت الشخصية التي تتكلم ويرسم الكلام صوته وأعماقها (إبراهيم سرحان)، ومع نبرة الكلام (الحزن والسوداوية) التي يتطلبها الموصوف (الوحدانية)، والحالة النفسية للذات (الاضطراب والشعور بالرتابة وفقدان المعنى). هذه المستويات من التجاوب هي التي تضيف على أسلوب المقطع ومن خلاله على أسلوب الرواية مبدأ «اللياقة»²² أي ملائمة الأسلوب للشخصية والموضوع.

*** الصور الحوارية للكلمة المنولوجية:** إذا تجاوزنا مبنى الخطاب، فسنجد أن الكلمة هنا وإن كانت مونولوجية وذاتية الإيقاع والتوجه، ويجري تشخيصها كما تحدث في الوعي، إلا أنها مع ذلك كلمة ثنائية الصوت تستند في بنائها إلى كلمة «الغير». فالكلمة في المقطع، ذات بناء جدالي، خفي وهي بمثابة حوار مُقَنَّع. ويتمثل ذلك في نبرة الإعراف الضمني «لو دفنت نفسي... لما تأملت من شيء» فعبر هذه الجملة يتسرَّب صوت يتقمَّص دور اللائم المتقدِّم والمُتَبرِّم، إنه الصوت الآخر لسرحان يجادله في فكره وبُوحه، ويعيله من الوعي إلى الواقع؛

²² تترجم وي تشرع في نقد، ترجمة د. محمد عصفور، الجامعة الأردنية. عمان، الأردن، 1991، ص. 350.

ويتمثل الصَّوْغُ الحوارِي للكلمة في أن الشخصية تُعبِّرُ تارةً بملفوظات جاهرة نمطية ذات طابع حكمي أو مثلي معروف، وتلفظ بها كما لو أنها من ملفوظاتها الخاصة: «وهكذا يمحو الليل النهار والريح السحاب»؛ السجل الأصلي للعبارة هو الصناعة المعجمية حيث تُتخذ من طرف المؤلفين أداة توضيحية لمعنى مادة «المحو» ولتقريب القارئ من المجالات الحسية لاستعمالها «يقال: محت الريح السحاب والصبح الليل، أي أذهبته وأذهب». فسر حان إذن يتلفظ بالملفوظ والمعروف للغير بعد تعديله مبنًى بالقلب (الليل بدل الصبح)، حتى يقع التجاوب مع نبرة باقي الملفوظات، ومَعْنًى ينقل العبارة من حقل التمثيل والاستشهاد إلى حقل التعبير والتشخيص والبوح، فعملية المحو في الخارج تجدد صداها داخل وعي الشخصية «وأنا أمحو أيامي يوما بيوم». وللعبارة أصل خفي بعيد، هو الآخر من كلام الغير، ومن الكلام المحفوظ والمتداول. يتعلق الأمر بالآية 13: «يولج الليل في النهار ويولج النهار في الليل» والآية 9: «والله الذي أرسل الريح فتسير سحابا فسقناه إلى بلد ميثٍ فأحينا به الأرض بعد موتها كذلك النشور» (سورة فاطر).

إن الاقتباس هنا تم بعد التحوير والتعديل كذلك مبنًى ومعنى: فالدلالة على التعاقب في الآية الأولى حل محلها الشعور بالرتابة، والدلالة على الخصب المتأتي من دفع الرياح للسحاب حل محله انقطاع المطر والجفاف. وسياق التلفظ في الآيات القرآنية المقترن بإبراز عظمة الخالق حل محله سياق ذاتي يقترن بإبراز انقباض النفس وخيبتها. إذن فالعلاقة بين ملفوظ سرحان والملفوظات التي تخفيها وتجادلها حواريا هي علاقة أسلبة رفيعة تزواج بين نيتين وصوتين ومبررين وتجعل بفعل ذلك من الصوغ الذاتي لكلام الشخصية ذي نبرة لحيية والانفعالية ذا توجه حوارِي ودرامي أكيد، تشخص الرواية من خلاله كلام الشخصية الخاص الذي يتماهي مع كلام الغير وينبه ويجه تحيته.

إن هذا التوجه الحوارِي فدرمي يزداد عمقا ورتبة عند يتم صوت المتكلم على ذاته إلى صوتين واضحين يخلجان في صراع حي وحوار رؤى ومنظورات، كما لو كان الأمر متعلقا شخصيتين مستقلتين من هذا الثقل رؤى وأحلام سرحان تتلخص في تبحر عيه وتعبير عن حنين والآخر (147 - 154 - 196 - 293 - 365...) ومحنة حوفاي حسه في قالب اعتراف وندم (ص: 338) وما كان يجرده من تقرير عن مشروع تأسيس الفريق (ص:

93 - 95 - 304 - 306)، والصور الكابوسية والمونولوجات الداخلية المباشرة لعمر (40 - 54 - 325 - 328)، ومناجاة وثن لنفسه (ص: 79)، إلخ. في هذه الأمثلة ونظائرها يخصص الكاتب لغة الشخصية الروائية المتخيلة ويمنحها حرية التعبير عن أفكارها، بأن يتعالى عنها ويجعل لكل واحدة منها حضورا مستقلا بارزا، ويتركها في وضع يلهمها تلك اللغة الخاصة التي يتداخل فيها الشعور باللغة، فينتج عن ذلك توظيف تقنيات أسلوبية ولغوية تعمل بشكل وظيفي تبدو شخصيات الرواية معه تتحدث لغات مختلفة عن مشروع ومدينة ومجتمع واحد، فتعطي رأيها في ذلك انطلاقا من وحي سماتها وتعبر عن أفكار مطروحة في المجتمع في الآن ذاته. فالذاتية التي هي منطلق التعبير في لغة الشخصيات، ستصبح هكذا ترادف «المفهوم الجديد» للموضوعية» وهي تعني إشراك أكثر من وجهة نظر واحدة لطرح المفهوم الفردية - الذاتية ولتأكيد الاعتبار الذي يحس به الفرد في ظل السلطة/المؤسسة الاجتماعية أو السياسية إذ أصبح يرى أنها تصارعه وتقف في طريق تحقيق مآربه»²³.

وتتحلى الذاتية ذات الصوغ الحوارية أكثر ما تتحلى في الحوارات المباشرة للشخصيات. إن رواية الفريق تولي الحوار المباشر أهمية قصوى؛ وهو حوار درامي بامتياز، وسواء في ذلك الحوار الموجز غير الطبيعي والحوار الطبيعي الذي يتسم عادة بالإطناب والمراوغة. إنه حوار مدموغ بنبرة الكلماء ووضعية تلفظهم وبالفئة السيمائية والاجتماعية التي ينتمون إليها.

وهو حوار مشبع بروح السخرية والدعابة تارة، أو بروح التبرم والتشكي تارة، وبما يميز الكلام الأمر، كلام السلطة والمؤسسة الرسمية، من وثوقية وجمود، واستحالة لعبة المسافات (كلام باشا المدينة والخلوقي رجل الأمن) وحماية نفسه بكلمة من الأقوال تشرحه وتطريه وتطبقه (كلام رئيس المجلس البلدي وأعضائه وأغرام) (ص: 281 - 291 - 304 - 307). إنه الكلام الذي يوجز إبراهيم سرحان وجهته وخصائص قلبه التعبيري كالتالي: «لعبة برلمانية محكمة كان شعيب ضحية لها؟» (291).

²³ محمد عبد تيلو الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجليل، (بيروت)، دار خدى (القاهرة)، 1993، ص: 343.

إن اتساع فضاء هذه الحوارات المباشرة، وهيمتها نصيا في العديد من الشذرات الروائية يضيف على السرد طابعا مشهديا حيا، ويشيع في الخطاب روحا حوارية غنية بالازدواج القيمي وبتصادم الذهنيات والأوضاع وأنماط الثقافات. إن تدخل السارد وتعليقاته التي تتخلل هذه الحوارات لا تنال من مشهديتها ولا من دراميتها. فهي محدودة وقصيرة في الغالب، ثم إنها تكفي بالتأشير على وضعية التلفظ فتقوم تقريبا بذلك الدور الذي تقوم به الإنارة أو الديكور في المشاهد المسرحية.

هكذا وخلافا لخطاب السارد، فخطاب الشخصيات يجري على مسافة من كلمة المؤلف. إنه خطاب مشخّص، ذو صوغ ذاتي، لكن بتوجه ساخر ونقدي وحواري في الغالب.

وإلى جانب هاتين الصيغتين يتوالى في «الفريق» أسلوب السرد المَحْوَل. إنه خطاب ثنائي الصوت وذو تكوين يستند إلى كلمة الغير (اجتماعية، ذاتية، تناسية). هذا الخطاب يُشخّص نيتين إحداها مباشرة تُخصّ نية الشخصية التي تتكلم، ومُكسّرة تُخصّ نية الكاتب. وتتميز «الفريق» من هذه الزاوية بانفتاح نصي كبير وبالحرية القصوى تجاه اللغة وتجاه قوالب التعبير وأشكاله. لذلك، تتوالى في الرواية اللغات الاجتماعية والمهنية (الخطابات والروبورتاجات الرياضية. خطابات الأرصاد الجوية، لغات المحامي، والطبيب، ورجل السلطة، ونغيسوف. والناسك، والفقيه...). وصور اللغات الاجتماعية المعتادة والموجهة ولُغت الرئي العام (لغة الخدم، والتجمهرات البشرية)، لغات أجناس التعبير وخصت الوصفية (رسائل، قصائد، تمثيلية تاريخية مدرسية، مآدبة، مثل: سرود تربية. ومحكيكات شعبية...). مجموع هذه الصور والعناصر انغوية يتمي بحذر تلفظية متباينة، لكنها تتخذ من جلد التوتّرات بين لاجتماعي والسي. وبين الواقعي والنصي مدارا لتخصيصها الأدبية. وتتخذ من حي الرواية صيغة تشبيهية

التَّعَدُّ اللُّغوي بـ «الفريق». وليس المهجين في هذا السياق سوى «المتعدد العناصر أو المركَّب في الآن ذاته من المعطيات الأدبية والمعطيات الخطائية»²⁴.

ويكفي هنا تحليل مثالين نصيين لإبراز كيفية اشتغال التناس في «الفريق» باعتباره نقلاً وتحويلاً في الآن ذاته، يتخذ من التهجين آلية وأسلوب بناء: مثال التشخيص الأدبي للعربية العامة، ومثال التشخيص الأدبي للخطابات الواصفة وبخاصة من خلال استيعاب الرواية لقلب أدب المأدبة.

اشتغال اللغة المحكية العامية:

في رواية «الفريق» تستعمل الدارجة بشكل مغاير وظيفة وقالبها ومعنى لاستعمالها في الرواية قبل الثمانينيات. فهي تضطلع، إلى جانب وظيفتها التناسية، بتأكيد ارتباط الرواية بالحياة اليومية، ومن هنا تترج بالغة الأم للإبداع العالم وتأتي مواكبة لها بطريقة خطية تارة وتقاطع معها تارة أخرى. وفي سياق تأكيد هذا الارتباط تعمل الملفوظات ذات البنية العامية على تعيين صور المتكلمين عن بعضهم البعض وأوضاعهم تجاه الخطاب أو موضوعه:

«والله صلفة عجيبة. أنا أبحث على كيف نجتمع أولاد البلدة، وأنت لقيت الوسيلة... قلرة ربانية. تعمّر يا فقيه تعمّر... هذا يوم ضاوي، يوم جمع الجمع» (ص. 38).

«كيف حالك أممي؟»

- الحمد لله. رنا نعلي مع الأيام: (...)

- والأخبار؟

- ميني عندك يا وليدي

- ردوا لي حوايجي كلها... قالوا القضية هي هي... ما عندهم شي به يقبطوا ولا شي عليه يطلقوا. قالوا: احنا اطلقنا الكل ولكن القضية تبقى مفتوحة لابد، مازال عندنا شك.

- وليدي وحله عندهم فيه شك.

- قالوا: لازم نتحفّظ بواحد... هو الرأس

- يه للسّطر مسطر

- قالوا المخرج معروف. يعمل بحال الناس ويتوسل عنده عائلة... أم عجوز وطفل صغير (...). قالت أم شعيب وكأنها تتابع كلامها هي: - جاني الوكيل ومشيت معه عند ولدي وكلمته ورغبته. جوابه هو هو ما تغير. الغابر أحسن من الظاهر في هذا الوقت. أنسوني. فايق وحده فكروا فيه» (ص. 362-363).

في المقطعين معا اتجاه واضح نحو تفصيح الدارجة أو بالأحرى نحو التقريب بينها وبين الفصحى. وسواء في ذلك الخصائص النطقية، أو وسائل الأداء، أو القابلية لعلامات الإعراب وعدمها في الآن ذاته. وعملية التفصيح هاته تؤثر باروديا على الدارجة إذ يتم تحويلها في مستوى المعجم والتركيب لتؤدي محتوى عالما مستمدا من تفكير إشكالي مبني على حصيلة ثقافية عميقة وتجربة حياتية غنية:

ف «أنا» في المقطع الأول، لا يكتمل ولا يدرك هويته بما هو ذات إلا بتواصله مع «أنت» في تألق حضوره واستعداده للتبادل الحوارى الذي يوجد في أصل أي بحث ممكن عن هوية يراد استعادتها وصياغتها من جديد. وبعبارة أخرى، فالسؤال الذي يشغل بال المتكلم (كيفية جمع شمل أهل البلد)، يجد جوابه على لسان المخاطب (تأسيس جمعية لإحياء الرياضة بالصدقية).

والبراءة والقدرية اللتان تبدو عليهما أفكار الأم ومشاعرها تجاه ولدها المعتقل بدون سبب معروف، تقابلهما المساومة والاستدراج نحو التسليم بخضعة لم تُرتكب المميزان لتفكير رجال السلطة المحكومين بذهنية الملفات الأمنية في لا تنتهي إلا لتبدأ من جديد. وضدًا على هذين الصنفين من التفكير يُشهر مسرح ضمينا حكمته عن أن الإحساس بالظلم يلفع صاحبه إلى انتصاف في الرئي والتشدد في الموقف مهما تكن المراهنة على نفاذ صرد. ويستعيد شعيب التّوبة الصوفية المعروفة عن الظاهر والباطن ما تخيل عيه من توق في حضرة م إلى أن يحيا في حالة كمون في انتظار ولادة جديدة.

إن توظيف الدارجة في «تفريق» يدق يصد حكتيا. فهو توظيف يراعي بحرص شديد الجوانب الإصاحية وإشارات نصقية، ويعتمد بشكل متواتر على ما يُميز الدارجة من تركيز وجنوح متعمد نحو التلميح: فالجمل جد قصيرة، وتوجد مختزلة في مستوى التركيب إلى الحد الأدنى الذي يجعلها مفيدة بالمعنى

النحوي، والضمير يُمثل العمود الفقري في كل ملفوظ، فهو لذلك يعتبر مظهرًا آخر لبلاغة الإيجاز والتلميح، وهو قبل ذلك مكون أساسي في لغة التداول اليومي. وما يثير الانتباه بخاصة، هذا الحضور المميز لضمير الغائب في إحواله على الذي يملك القوة والنفوذ، فمثل هذا الاستعمال شائع في الأوساط الشعبية بالمغرب أثناء الحديث عن السلطة أو رموزها، فلا أحد يستشعر في نفسه الحاجة إلى الاستفسار عما يحيل عليه هو أو هم أو واو الجماعة في الفعل الماضي، لما يقوم بين المتكلم والمستمع من سنن تواصلية قلما يخطيء فهم المقصود في مثل هذا السياق، وعلامات الوقف لها أيضا بحكم دقة استعمالها، دور هام في بنية الملفوظات وعلاقتها الدلالية، إنها تزيل الالتباس الوارد في مثل هذه الصيغ ذات التركيب الموجز والممعنة في الاشتغال على الضمير.

وبين هذا وذاك يبدو الكلام مدموغا بنبرة من يصلر عنه ووضعية تلفظه: فنبرة الابتهاج والإحساس بالظفر المهيمنة في المقطع الأول، وهو خاتمة الفصل الأول من الرواية، مبعثها روح المبادرة التي ألقت بين شخصيتي أغرام وشعيب، في حين تقترن نبرة الحزم والإحساس بالحاجة إلى الغبور والانزواء المميز لفقرات من المقطع الثاني وهو من الصفحات الأخيرة من الرواية، هذه النبزة مبعثها ما آلت إليه المبادرة من فشل وإجهاض بعد أن:

«حُلَّ الفسريق وحُرِّمَ اللعب حمدت النار وعاد السكون
هدمت الأرض واستقر الكون لن أحاطب ذات الإسمين لن
أتكلف بفايق. ترجح به الفراش كحشية مطاط طفت على
وجه البحر في صهد صيف جاء بعد شتاء ممطر» (ص. 367).

وتقف لهجة اللزوم والنفوذ المقترنة بضمير الغائب المحيل على رجال السلطة حائلا ومبررا في الوقت ذاته لما يميز لهجة سرحان من هدوء و«تعقل» ومواساة تجاه الأم في لهجتها المنكسرة والمتشعبة حزنا وحنينا.

يحمل هذه الصور التشخيصية تضفي على استعمال الدارجة بالرواية ملامح تصلها بسجل الخطاب التقويمي الذي بمقدار ما يقوي ذاتية الكلام بمقدار ما يساهم في إلقاء ضوء جديد على اللغة نفسها. والعنصران معا يتشلمان هذا الاستعمال من قيود النظرة السلفية للغة، ومن قيود ما يعرف بـ «اللغة الثالثة» التي كثيرا ما انتقدها عبد الله العروي، وذهب إلى القول بأن استعمالها لن

يؤدي إلى أية نتيجة سوى الحيلولة دون استمرارية مقروئية النص الروائي.²⁵

اشتغال الأجناس المتخلّلة:

لقد أمسى النقد الذاتي للخطاب أو تفكير الخطاب في ذاته، ظاهرة ملحوظة ما فتئ حضورها يتسع، ودورها التكويني يزداد أهمية في نصوص الرواية المغاربية والعربية عموماً. وعبر موارد هذه الظاهرة ندرك بوضوح خطاب المؤلف عن إبداعه وعن صورة الكتابة والتأليف الأدبيين لديه، وندرك أيضاً عمليات التداخل النصي في حوارها الذي يتجاوزه التفسير والتعلّق وتناقض أحياناً والتكامل في الغالب.

وفي «الفرق» تحضر الخطابات الواصفة بشكل كيف متفَضّلاً من طرف الشخصيات أو مروية عنها أحياناً. حضور هذه الخطابات يؤدي وظرف بنيوية وتكوينية حيوية، لأنه يجعل من تفكير الخطاب في ذاته منبعاً من منابع شعرية الرواية وجمالياتها، ولأنه يغني الكتابة ببعد معرفي وثقافي غني ومتدخّل يؤسّس لكتابة رواية جامعة. هذه الخطابات ترد مبثوثة في ثنايا نصوص لرواية وشذراتها، مقترنة في الغالب بشخصيات علي نور، كاتب قصة يختار رمة يديع وتعبير، وتخلّى عن النشر لأنه «غير قادر على الكتابة ببراعة وتقنية» (27). وسرحان، مثقف وفنان مهتم منذ أعوام بالموسيقى، تخلّى عن تعهّد مع مصدح اليونسكو لتسجيل ألحان العالم، وخميلة، مستخدمة بنار نشر فرسية يريس سابقاً، ثم ربّة مطعم بطنجة يؤمه الكتاب والفنانون والصحّيون و«تتقنون الأجانب ممن هاجروا إلى طنجة بحثاً عن جو «يوافق الكتابة وتأليف».

وفضلاً عن هذه الملفوظات الواصفة المبثوثة، يخصص عبد الله لعروي الفصل الثاني عشر من الرواية ليثير بشكل حوارّي تحدّثاً منفصلاً عن الكتابة، لكن من زاوية أزمتها. والملاح التي يتم التركيز عيها نسعة رمة لكتابة هذه، تهم انقطاع الكاتب وصمته، أو غياب موضوع لروائي وفقدانه، أو

25- يؤكد عبد الله العروي في حوارهِ بمجلة "كل العرب" (2007) أن استعمال ما يسميه البعض بالـ (اللغة الثالثة) أي اللغة الصحفية للتعبير الروائي، لن يؤدي إلى أية نتيجة. لهذا تصعب مثلاً قراءة روايات نجيب محفوظ لتكراريتها، وهي تكرارية عتسة. يستعمل هذه اللغة الثالثة".

تكرارته ودورانه على نفسه بطريقة تراكمية تجعل من الكتابة «كوكيلا» عجيبا تتلاقى فيه اللمسة الواقعية، بأخرى رومانسية، بثالثة انتمائية وتدافع فيه الدفعة والابتسامة والغضب (271)، أو بسبب عوامل السوق التي تتحكم في تداول الكتاب الأدبي وتفرض موضوعا ما أو أسلوبا ما في الكتابة باعتبارهما يمتلكان الجاذبية والمقروئية. المستوى الأول من هذا الحوار يجري على لسان علي نور وحده وعبر تداعياته وخواطره ومذكراته وشذرات من قصصه ورسائله إلى خميطة. هذه التداعيات تغطي الصفحات من 259 إلى 268 من الفصل 12، وتملأ مساحة أربع شذرات نصية (78 - 81). تداعيات يستحضرها علي نور أثناء رحلته بالقطار من الرباط إلى طنجة في طريقه «إلى خميطة وأصدقائها الكتاب المغترين الذين انتشلوا من أرض القيقب والزّان، باحثا عن موضوع» (265). والرحلة والقطار كلاهما فضاء ملائم ووجيه للاستعادة والتذكر، والتخيلات والرؤى، وللحوار مع الذات وعنّها. وهي تقنية روائية دالة وفعالة، وتسمح هنا بتكوين صورة عن الكاتب المغمور، وعما يعتبره أزمة إبداع وتعبير، سيحاول بصدها كتابا وفنانين لهم مكانتهم وصيتهم «عاليا».

أما المستوى الثاني من هذا الحوار فيغطي باقي صفحات الفصل 12 (268-278). ويتألف من شذرة نصية واحدة (82). ويأخذ الحوار هنا شكل مناظرة يتبادل أطراف الحديث فيها علي نور وريكاردو ووليم وأندرو وخوان وخميطة التي تنسق التناظر وتدير أشغاله. وجميع هؤلاء كتاب ومبدعون ينتمون إلى ضفتي البحر الأبيض المتوسط ويتناقشون فيما بينهم عن الكتابة بما هي «سلطان منهار»، أو بما هي «الموضوع الغائب المعجز». ومن خلال هذا الموضوع تثار قضايا أخرى مترابطة يستدعيها النقاش، وسعة تجربة المتناظرين وغنى معارفهم، وانتماؤهم إلى ثقافتين: العربية (علي نور وخميطة) والأوروبية (باقي الكتاب). فضاء هذا الحوار هو طنجة ذات العوائد التي لا توجد في المدن المغربية الأخرى «عوائد يمكن أن نسُمّيها متوسطة تشاركها فيها موانئ غرب حوض المتوسط» (ص. 214). ومكانه مطعم المزه الذي أقفل أبوابه في الثامنة في وجه الزبناء كي يستقبل فقط الضيوف المدعوين لهذه الأمسية. «لكن من وراء الزجاج كانت تسمع أصوات حركة دائبة: خطى خميطة بين للطبخ والقاعة، احتكاك الكؤوس على الكونصور. أصوات وليم وريكاردو، تنقيضات أندرو على القيثارة» (ص. 268).

إنها علامات الابتهاج والاحتفال، تجعل من جو المناظرة جو وليمة يتداخل فيها الحوار الأدبي حول موضوع متشعب يتناول الطعام والشراب المتنوعين حيث «جلس الجميع إلى المائدة المليئة بأنواع المشهيات، السمكية والخضرية الطازجة والمُرَقَّدة» (ص. 269)، وحيث «طلب خوان زجاجة نبيذ. منذ أن بدأت الوليمة وهو يتذوق أنواع النبيذ مع كل الأطباق. يأكل قليلا ويشرب كثيرا كعادته» (ص. 278)... يتعلق الأمر إذن بما يعرف في الآداب الكلاسيكية القديمة بالمأدبة، ذلك التقليد الثقافي والفلسفي الذي يعود تسنيته إلى الإغريق. وتعتبر «مأدبة أفلاطون» نموذجها الذائع الصيت.

هكذا تستوعب «الفريق» قالباً حوارياً فلسفياً هو قالب أدب المآدب الذي ظهر في عهد الحوار السقراطي، وتطور بعد ذلك عبر العصور، تستوعبه بتحويل اتجاهه ومضمونه ومبناه. فالرواية تمثل هذا التقليد في صيغة جنس متخلل، يدخل إليها التعدد اللساني ويحفظ مع ذلك بمروته الأسلوبية. وفي ضوء هذا التمثل تؤثت «الفريق» جسمها النصي بخصائص هذا الصنف من التعبير. ويتجلى ذلك في ما يلي:

1 - تميز الكلمة هنا باسمها الحوارية لا بسبب تعدد

الشخصيات والنبرات، بل فضلاً عن ذلك لأنها منقوذة مشبع بقول لغز. ترجمه الحكايات والعبارات الفنية والنقدية والصحفية نقبسة واستعارت وأسمت أعلام كتاب حقيقيين معروفين ولهم وضعهم الاعتباري في لسر الأتي لكوي (أوسكار وايلد، تورجنيف، تشيخوف، جويس. فرجين. وهيمز... تزدعي ألسنة المتحاورين اقتباساً واستدلالاً. وهي كلمة حوارية ذر نكبات ديسي متعته الغامرة بفنه بطرق فكرية، بحشد كم هدم من معرفة عن يمينه. فيجعل من تباين الشخصيات وحوارها في لآل ذته صرخ فكير وتصورات ومرجعيات. فقوة حضور خطبت لغز في همد صرة - مذبة. تضاعف من حيوية الملفوظ ودراميته وحوارته.

2 - للكلمة بعد ذلك **توجّه طقوسي شعائري** تستمدّه من الفضاء الولايمي، وتعكسه عبارة الإعلان عن إغلاق المطعم:

«الساعة الثامنة. مطعم المتره مغلق لسبب طاريء، هذا ما كتب على الباب بالإسبانية والفرنسية» (ص. 268).

والترحيب بالضيوف وترتيب جلوسهم «صفقت خميطة: تفضلوا لن ننتظر أكثر. الغائب خائب. علي اجلس على يميني، ولیم على يساري وأندرو أمامي. تفضلوا بكؤوسكم». وعبارات افتتاح المأدبة والتلميح إلى تيمتها:

«قالت خميطة: حضرت لكل واحد منكم، حتى الغياب ما يهوى. ستأتي الأطباق في وقتها... عليكم بالصبر ولا تكونوا همين. أزيد كلمة واحدة في شأن ضيف اليوم... أريدكم أن تستدرجوه إلى الكلام... علي نور يأتينا من داخل البلد لنسمع إليه. سأبدأ بطرح سؤال عليكم جميعا...» (ص. 269).

هذه العبارات ترسم بوضوح ودون كلفة طقس هذه المأدبة وشعائرها التي تبدو بمثابة مناسك وحدود لها قوة التنظيم والتوجيه والإقصاء لما هو خارج عن دائرتها، فللطقس أو الشعيرة هذا الإيحاء بالمقدس «الديوي» لارتباطه بالاحتفال، والحضور الجماعي، والانتظام.

الكلمة هنا طقوسية لأنها تعين «مقدسها» ذاك، وتشّي بالاحتفاء والضيافة والاستلذاذ الفكري والذهني (الحوار والتناظر) والحسي (الغذاء والشراب والسخرية). وهي طقوسية لما يطبع التخاطب بها من لياقة وتودد أو دعابة يقتضيها السياق: «قل لي يا صديقي المذهب. ما هو موضوعك؟» (ص. 268)، «حبيتي كلمة واحدة من فضلك... ولك يا ربة الجمال والطعام» (ص. 269)، «إلي، إلي يا أولادي» (ص. 271)، «يا سيدي الجميلة انظري إلى هذا الطبق الفارغ» (ص. 274)، «لا عليك سيدي المضيفة العاطرة» (ص. 277)، «حاضر.. سيدي الكريمة. لا أكلّم خوان البتة. لا شيء يجمع بيننا. أنا حر وهو عبد» (ص. 278)... طقوسية الكلمة هي الأخرى فيها استدعاء حدق نغير زما كان أو شخصا أو مؤلفا أو عادة. لكنها طقوسية مرفوعة الكلفة تسم بصريحة التي هي ثمرة الألفة والحميمية: فريكاردو يفضل أن يلجأ «في هذا اجمع يودي بـ 'سكوت' فيترك 'لغاة انصمت وانسكون» (ص.

(269) في البداية، لكنه يخرج عن صمته ويتسم بخبث وينادي «إي يا أولادي، ... هذا مشكلي منذ عهد فرجيل. تعرفون فرجيل وما فعل؟ قد هومير» (ص. 271). ويندمج بعد ذلك في الحوار، وبعد برهة من تجاذب ضُرف حديث يتبته ريكاردو إلى أن الطبق بعد أن أفرغ من محتواه لم يعد يشيرُ إلا إليه هو، فيوظف هذا الوصف مدخلا للتعبير عن شيء آخر يخاطب به عليا ويعقبُ عليه: «ترك الظاهر الموجود الواقعي لمن يريد احتواءه والتفتُ إلى اتحاد آخر. منذ لا ترفقي في تجوالي يا صديقي؟» (ص. 274). ويظل ويليم يحاور ويداور ويدعب ويشرب إلى أن يضع «فجأة كأسه دون أن يفرغه من سؤره على المائدة. في نفس وقت مالت رأسه نحو ذراعه اليمنى الممدودة أمامه. فقطع الكلام على جميع» (ص. 278). ونكتشف من خلال تعقيب السارد العليم في خاتمة نشرة نصية أن ارتفاع الكلفة ليس فقط ميزة في الملفوظ الروائي، بل أيضا هو خصلة تصبغ المأدبة ككل، أي تسم وضعية التلفظ ذاتها.

3 - إن التوجه الغالب على الملفوظ الروائي هنا هو **الامتلاء بالازدواج القيمي** حيث تصبح «الحقيقة» لها أكثر من وجه، وحيث **موصوف** **يوصي** كثير من معنى: ففي رحم هذا الملفوظ تتلاقى متعتان تذوق لشخصيات صعبهم في آن واحد: متعة الاستلذاذ الروحي بالحوار الأدبي والفني جد ومتعة الاستلذاذ الحسي المرح والضاحك بمحتويات الوليمة من عشاء وخرب. ويأخذ الازدواج القيمي بعدا آخر عندما نصله بفكرة حوار انشغلت التي يُحرّك كتاب المأدبة ويضفي على ردودهم طابع تنوُّر. وعنه عيهم ولوعة في تحصيله في الآن نفسه: فخوان وهو يتصور أن الكتابة «كوكبي، محبب يشر عليا قائلا: «لماذا لا تجربُها يا علي؟ قرأوك لم يسؤره بعد. متع علي وبيد عليك أنت». فيرد علي بتوتر: «أنا أول القراء. قرأ غيتي وعسي حسي بد من قراء ولهم الذين سئموا الكوكبيل المذكور. لو قرأ خبر حكيمة محوكة انتحار طالب يوم العيد، ص. 270] في الجريدة مذبحته وبعثته قتت نفسي هذا استذكار» (ص. 217). إن الحوار بين ثقافات شيء ضروري نهوية، مادامت الهوية تتولد من الاختلاف. لكن هذا حوار بين بلون ثمن ولا بلدون تأزم. فقد يؤدي إلى التقليد وقد يصبح هذا مجرد نقل من لغة إلى أخرى تفضحه الترجمة (شعور علي ص. 272 - 273). وقد يصبح النوعي بأخطار التقليد

والذي أدى بعلي إلى اجتياز أزمة إبداع وتعبير، مدعاة للالتباس وعدم الفهم بالنسبة للآخر، وهذه هي حالة وليم على سبيل المثال، فهو يرفع كأسه تجاه علي ويقول:

«الحقيقة أنني لا أفهم ماذا تعني. أنظر إليك وأقول لنفسني: هذا رأيته في عدن، وفي وطن عبد الله المجنون... الشمس والذباب... هنا ريح ونيلة، هناك عواصف ومرجان.. لا أفهمك سيدي ولا أنت سنور» (ص. 277).

أو يقول:

«قرأت كثيرا. ويا حبذا لو لم تقرأ. غيرك ممن لم يقرأ قد يكتب حول فولوديا بالجلباب وقد يسمي تشيخوف الجلباب والطربوش» (ص. 274)... «شاهدت أفلاما كثيرة. اسكت أنت وارك الميدان لغيرك ممن لم يستطيع أن يشاهد أفلاما كثيرة أو يطالع كتب كثيرة» (ص. 273).

فالحوار بين الثقافات محفوف إذن بالسخرية وبالترابية، وبقدر ما قد يهدده التوقع «ها! ها! ولماذا الترجمة؟ كل واحد في داره» (وليم، ص. 273)، قد يغنيه الشعور بالحاجة إلى تصحيح نظرة الذات إلى نفسها لدرجة يصبح الآخر مرآة للذات وإعادة تقويم لها:

«- أنا سجين الكلمة، سجين دون كيخوته، للمرأة السحرية (...). أنا من الشمال. جئت إلى هنا (طنجة) لأرى شؤون وطني مقلوبة، آملا أن قلبها يرد إليها وجهها الطبيعي. أمل والأمل غير ممنوع» (خوان، ص. 278).

فالشاقف جزء من الثقافة، وشقاء الوعي جزء من الوعي ذاته. ذاك هو ما يكشف عنه الحوار بين شخصيات المأدبة في المستوى الأعمق أو البعيد، إنها شخصيات تعيش وعيها بالذات بما هي «ماهية مزدوجة ومرتبكة في التناقض»: القبول بالآخر الآتي من جنوب البحر الأبيض المتوسط، لكن كما هو وفي الحالة التي هو عليها مثيرا للمتعة والدهشة وعدم الفهم معا، والقبول بالآخر الآتي من شمال البحر الأبيض المتوسط بتمثله ثقافيا وأديا ورفض تقليده مع ذلك، بما أن التقيد يزدف النقل أو ينطوي على مثل هذا الخوف. وتظل أفضل نتيجة لحوار الثقافات من هذا المنظور، وبهذا التوتر والقلق، هي النظرة النقدية الموجهة من

موضوع ما أو بصدد تكريم عمل فني أو فكري أو شخصية. ومن هذه الزاوية فحوار المأدبة يدل في جانب منه ويكرّس عزلة عليّ عن محيطه وانفصاله فكريا وثقافيا عنه، إنه الشعور الذي كان عليّ يئنّ تحت وطأته حيث يعيش معزولا عن المجرى العادي للحياة والزمن قبل المأدبة:

«أنت في طنجة تخالطين السواح والكتاب المهاجرين، وأنا في أطراف البلاد أعيش وحيدا محاطا بتلاميذ صغار» (ص. 141).

ولم يبدّد حوار المأدبة هذا الشعور، فأصبح عليّ مثل «الماشين في نومهم»²⁸ لا تسنده قيم الماضي لتمزّقها وعدم كفايتها للحاضر، ولا تسنده ثقافته وقيمه العصرية لأنها لم تصل به بعد إلى بديل أو معادل مقنع لتجاوز أزمة إبداعه وتعبيره. بل إن اندماج عليّ نور في «الفعل» نفسه، لم يبدّد لديه هذا الشعور ولا هذا الوضع، لأن مشاركته بالحضور في المباراة الحاسمة كانت سطحية ومن فوق:

«فكر عليّ نور، الموضوع هو تجاوب الصوتين معا، الموضوع حاضر مع الحاضرين هنا ونحن نجري وراءه منذ عقود في ربوع خالية حيث لا حركة ولا حياة، حيث التقاطيع والتقسيم، حيث تنغم الأصوات الخالية من أي مضمون. الموضوع في التقاليع؟.. فإني الموضوع وسيفوتي باستمرار» (ص. 331).

إنها العضلة التي يرمز إليها الروائي هرمان بروخ بعبارتي «لم يعد» و«ليس بعد» معضلة من فقد ماضيه أو تخلى عنه، دون أن يلور بدائل جديدة مقنعة، وملاحمة، أي دون أن يمتلك حاضره. وهذا هو الخيط الرابط بين محكي الموضوع الغائب المعجز - محكي المأدبة - وبين المحكي الإطار بالرواية: فوضع

²⁸ عنوان رواية الروائي الألماني الشهير هرمان بروخ H. BROCH (1886-1951)، صدرت سنّي 1931-1932. «أما الماشون في نومهم» الذين يشير إليهم العنوان فهم «الذين يعيشون بين نظامين من القيم أو تورتين من الواقع التاريخي. وقد اضطرت حياتهم بتدخل ذلك اللاعقلاني الذي كثيرا ما يسميه بروخ «الاحتلال من تحت» أي أن شيئا قد حدث ليمزق النمط المستوي والعقلاني ظاهريا الذي عاشوا فيه حتى الآن فلم يعد تسندهم قيم الماضي ولا نظمهم الجزئية الحالية، ولم يكشفوا بعد بديلا أو معادلا مقنعا. تيوتور روكفسكي، *أبعاد الرواية الحديثة، نصوص ألمانية وقرائن أوروبية*، ترجمة د. إحسان عس وكريم عس. مؤسسة أعربية للدراسات والنشر. بيروت. 1994. ص. 167.

الفريق الذي بادر شعيب وأغرام بتأسيسه وحنة المساندة بدعمه، هو وضع «الماشين في نومهم» تماما. فالفريق من حيث الفكرة واثية عصري ينشد قطع العلائق مع العوائد، وهو عصري كذلك من حيث الإضار المتمثل في تشييد ناد يغذي الفريق اجتماعيا باستقطاب السكان، وذهنيا وتربويا وترفيها بتظيم المحاضرات والندوات وأدوات اللعب والتشيط الجديدة. لكن «فريق مشدود إلى التقاليد محكوم بها من حيث الأسس والعلاقات الناضمة له، فهو يقوم على فكرة «أولاد البلد» ذات الإيحاء القبلي الواضح، ومشدود إلى مصدفة ولعبة الحظ السعيد المشفوعة بالتبرك والتمين بالأسماء، والرقى والأضرحة، وجن أعضاء حنة المساندة يربطهم بالمشروع الانجذاب أكثر من الاقتناع، والرغبة في تحقيق أغراض شخصية:

«- عندي فكرة، كنت خازنها لوقت الانتخابات. نضم حفلة ونستدعي أولاد البلد. لهذا كنت هيأت نقمة في الأصل» (أغرام مخاطبا شعيبا، ص. 38).

أو التخلص من وحشة العزلة والمهاشاة، إنه مشروع مههد أيضا بما يوجه تفكير رجالات السلطة من هاجس أممي له الأولوية في التعامل مع الأشياء وتكوينها، فضلا عن أن المؤسسين والمساندين باستثناء شعيب وإبراهيم سرحان كنبه يعيشون بعيدا عن الصديقية فضاء المشروع. فالفريق يتأسس إذن في شبه عزلة عن المحيط وعن أرض الواقع، فسهل لذلك الالتفاف عليه وإفشاله وتخمينه مسؤولية الهزات الاجتماعية التي شهدتها البيضاء في نفس يوم مباراة خسم وتودت بشعيب إلى السجن وبالفريق إلى الحل والتوقيف.

مستويات اللغة والتعبير وشعريتهما:

يمثل هذا الاشتغال الفني المركب تناس رواية «فريق» مع عدة حوس تعبيرية تحضر فيها بوصفها أجناسا متخللة تحاورها الرواية. هي فكر متبذ من الواقع، وتحمل لغاتها إلى الرواية فتكسر نوي نكت وحدية مفوضه وصوته، وذلك من مثل (الرسائل، والاعترفات، ومحضرات، والمقالات الصحفية، وأصناف السرود التراثية والفيلمية وصحفية). ويمثل هذا الاشتغال تشخيص «الفريق» كذلك مختلف اللغات الاجتماعية والرضانات واللغات المحكية وأصناف الكلام الأمر. إنه تشخيص يدرج مختلف عناصر اللغات وصورها في

نسق حوارى منسَّق يكشف بشكل عميق عن أن «الرواية توسيع للأفق اللساني وتعميق له، إنها تُنقى وتشحذ إدراكنا للفروقات الاجتماعية واللسانية»²⁹.

وبالفعل، فاللغات المشخّصة أديا بالفريق متنوعة ومتباينة. إنها لغات ملموسة ومعيشة وذات منبع اجتماعي أو فردي أو أدبي ثقافي. ومن هذه اللغات:

* اللغات الاجتماعية المقترنة بفئتي الموظفين والمهنيين الكبار والمتوسطين. ولهذه الفئات دور أساسي في الحركة الاجتماعية والمجتمعية بالمغرب المعاصر. وإذا كان القسم الأعلى منها هو الذي يضطلع بمسؤولية تهيء المناخ والملفات لاتخاذ القرار وللإشراف على تنفيذه بعد ذلك لتوسيع دائرة امتيازاته، فالقسم الأدنى من هذه الفئات يشكل في الغالب موضوع هذا القرار وضحيته أحيانا، ومن هنا يضطلع في الغالب وبالمقابل بمقاومة هذا القرار أو بالعمل على إعادة تكييفه للحد من الإضرار بمصالحه. لغة هذه الفئات بصفتها مزيج وفسيفساء شديدة التنوع، بفعل تنوع لغاتها الأم (العربية العامة، الأمازيغيات، الفرنسية)، وبفعل اتساع دائرة اللغة المحكية في الشارع وفي التداول اليومي، وبسبب تغلغل الفرنسية في لغة المال والاقتصاد وفي الأوراق الإدارية، ثم بحكم المراتب والمواقع التي تشغلها وترتبط بها هذه الفئات، وبحسب اختلاف المرجعيات. هذا المزيج المركب هو الذي حرصت «الفريق» على التشخيص الأدبي لعناصره ووسائل تعبيره، فجاءت لذلك متعددة اللغات والأساليب لتعدد المصالح وتباينها.

* اللغات الاجتماعية للمجموعات الاجتماعية المؤقتة أو غير القارة من مثل لغة الخدم ولغة التجمهرات بالملاعب الرياضية ولغة الاجتماعات الإدارية أو السياسية ولغة مجموعات الضغط التي تتوحد بسبب التهديد الذي تتعرض له مصالحها في وقت محدد - مجموعة أعضاء المجلس البلدي - مثالا؛ فلغة هذه المجموعة «بالفريق» تمثل جزءا من اللغة الآمرة أو صورة من صور لغة السلطة، إنها تتحوّل ساعة الشعور بالخطر إلى لغة تستوحي سجلاتها من معجم قوامه

ألفاظ ومفردات التآمر والاستعلاء واستدراج المخاطب للإيقاع به في دائرة المحذور (ص. 281 - 290). و(ص. 189 - 195).

* اللغات الفردية النابعة من الاستبطان الذاتي ومن الحاجة إلى البوح بما في أعماق النفس. وجديد هذا المستوى في «الفريق» هو اتساع دائرة الشخصيات التي تستبطن ذاتها وتحدث إلى نفسها وعنهما. معجم ورصيد لغويين خاصين جدا. بينما كانت هذه اللغة تكاد تكون هي السمة المميزة لشخصية أو شخصيتين لا أكثر في روايتي العروى السابقتين «اليتيم» و«الغربة».

* لغة الأجناس التعبيرية العالمة والشفوية، البشرية والقدسية، إنها اللغة التي تعين سياق التقاليد الأدبية والثقافية السائدة. مغرب اليوم، الموروث منها والمبتكر والمقتبس. إنها لغة تصور من بعيد مرجعية أديب من حجم عبد الله العروى، وكذا منابع تكوينه الثقافي، وتلمح في الآن نفسه إلى ثقافة المحيط وسبل تلقيها والتفاعل معها.

والمقصود باللغة هنا بالطبع هو الرصيد المعجمي، ومحمل البنيات التركيبية والدلالية السردية، اللذان يسمان كل مستوى من المستويات اللغوية الأربعة ويفردانه بالقياس إلى غيره، ويتحقق بهما (المعجم والبنيات) التعدد التعبيري واللغوي «بالفريق» حيث تتداخل بها ثلاثة مستويات أسلوبية:

* أسلوب السرد العام والذي يتلفظ به السارد العليم والمؤلف الضمني ويحرص على الإبلاغ وتحافظ الكلمة فيه على سمات المباشرة والإخبار والتسمية.

* أسلوب يحدد لغة الشخصيات الروائية من حيث هي فئات سيميائية ودلالية ومن حيث هي أيضا علامات تملأ رتبة وموقعا وموقعا ينبع من سقم الخاصة.

* مستوى تعبيري يخصص أسلوب الكاتب ولروية كك. وفي كسر هذه الأساليب واللغات يلبو عبد الله العروى لروائي متعدد يرتفع نصائح الأدبية على المصالح اللغوية، وهي خاصة تصاعد في كسر الوحدانية لتأدية للنص الروائي، في وحدات التعبير المنولوجي لشخصيات. ووحدت السرد العام، ووحدات الحوار المباشر بين شخصيات.

وتستمد هذه الأساليب والمستويات التعبيرية المشيئة للتعدد اللغوي خصائصها البنيوية وملاحمها اللفظية المتجهة لأدبيتها أو شعريتها من تضافر العناصر التالية:

1 - التضييد³⁰ التراتبي للغات والنصوص والقوالب التعبيرية بشكل يضافي على الخطاب النسبية والموضوعية، ويجعل من النص طبقات لغوية متجانسة المعمار.

2 - تشخيص صور المتكلمين مصحوبة بنبراتهم وتكوينهم وأوضاع تلفظهم وثمانيتهم، بكيفية تجلي أدبيا ما يميز شبكة شخصيات الرواية من تفاوت فنوي وتراتب اجتماعي متمفصل، وتضارب حاد في المصالح، وتباين ثقافي ومرجعي.

3 - خلق التواصل الطبيعي بين أشكال التعبير وأساليه المتباعدة عبر اللعب النصي الجدلي والساخر والنقدي بحدة، وعبر خلق استعارات جديدة، والتوظيف الضمني للعبة المرايا من خلال تقنية الانشطار والتوالد في المحكي واللغة معا.

4 - التكنيف الدلالي للغات والأساليب بالأبعاد الصوفية والرمزية الساخرة والذاتية، وهو تكنيف يكشف بعمق عن أن النص الروائي والأدبي عامة مزودج الشفرة، متعدد الدلالات والأبعاد.

5 - أسلوب الرواية يعتمد على الأذن، أي على تمييز التعابير والنطق والجملة بكيفية تسمح بتمييز كل شخص بأسلوبه، مما يفسر حرص المؤلف على العناية بالجوانب الإصائية والإشارات النطقية وما يقترن بهما من علامات الوقف والفصل والوصل أو عدمها عندما يصبح الكلام استبطانيا ذاتيا. هذه الإشارات إذا لم تكن كتابية خطية فالسارد هو من يصفها من خلال تعليقاته وتدخلاته الموجزة في ثايات الحوار أو مطالع المونولوجات وخواتمهما.

³⁰ التضييد: مدلوله في الأصل اللغوي هو أن يجعل المتاع بعضه فوق بعض، أو أن يضم بعضه إلى بعض، أو أن يبالغ في وضعه مترافقا؛ وفي جميع هذه الحالات لابد من حضور الاتساق (سكان العرب). والتضييد من هنا منظور، هو الترافف والفرع إلى طبقات شريطة الاتساق. ويتم التضييد اللغوي في الرواية من منظور تحين بالفصلية. ومن وظائفه: التعديد (أي التكنيف). والتراتب، وبخفاء النسقية، وحرف المعري.

وختاماً، فحوارية اللغات وتعدد الأصوات في «الفريق» ينسجمان بقوة مع انشطار المحكيات، وتقطع السرد، وتناوب المتكلمين، وهذا الانسجام له أسسه الاجتماعية والثقافية والجمالية، ويُمثل ذلك مستوى آخر في التحليل يتجاوز حجم هذا الفصل. مثلما له أسسه في التجربة الإبداعية والفكرية لعبد الله العروي الذي طبع الحياة الثقافية بالمغرب والعالم العربي بروح النقد والتعقيل، والإلحاح على الحاجة إلى التاريخ، وإلى الإبداع والتخييل. إنه من بين المفكرين العرب القلائل ممن يدرجون تحليل الرواية في نطاق التحليل العقلاني للثقافة والمجتمع، سواء أكان موضوع التحليل هو التاريخ أو الفكر أو المفاهيم أو الإيديولوجيا. فليس العروي بكتّاب روائي يقظ ومتميز فحسب، بل هو أيضاً قارئ ذكي وعميق للروايات.

الفصل الثاني:

السُّخْرِيَّةُ وَتَنْوُّعُ السَّجَّلَاتِ اللُّغَوِيَّةِ فِي «عَرَسِ بَغْلٍ»

«عرس بغل»¹ هي الرواية الثالثة التي صدرت للطاهر وطار. وهي تمثل نقلة خاصة في تجربته الإبداعية حتى بالنسبة لرواياته التالية لها. وتعتبر علامة متميزة في تاريخ الرواية المغاربية. وقد لقيت من الاهتمام والنقد ما ضاعف من قيمتها ومكانتها على الصعيد العربي. إن بنائها التأليفية، وصيغ اشتغال التخيّل والذاكرة واللغة بها تدرجها ضمن الرواية التي تحقق قانون التحول؛ فهي تمكّن من تقديم تشكيلات تيمية وشكلية جديدة. ومن أهم تجليات هذا التحقق:

1 - الابتعاد عن تناول الأطروحي المباشر، والانزياح عن الموضوعات والأساليب السائدة في الرواية الجزائرية. فـ «عرس بغل» تتخلّى عن أطروحة «الشهداء وحرب التحرير» الألبغة في الإبداع الجزائري المعاصر، وتتحول عنها لتشخص تخيلاً حالة التدهور والسقوط في القيم والعلاقات والشخصيات المنتجة لها. إنها تستلهم حالة مجتمع يعيش مخاض زحزحات وتغيرات سلبية تشيئية، أصابت منه النخبات والاختيارات والثورات وجعلتها «أعراس بغل» عقيمة، أو تنسل المخلط والهجين. فضلاً عن «عرس بغل»، هناك كلمات مفاتيح²، تتكرر

¹ الطاهر وطار، عرس بغل (رواية)، دار بن رشد نسخة وفشر، بيروت، 1978؛ منشورات روايات الهلال، ع. 471، القاهرة مارس 1988. وعلى هذه الصيغة إحالة داخل المتن.

² تستلهم هنا عبارة الكلمة للفنّان أو الكلمة لمرحلي لحياتي بوضعه في لروائي ميلان كوندراد، وبخاصة في روايته «نخلة الكائن التي لا تطفئ». وكلمة «فن الرواية»، غاليما، 1986، ص. 46 (و) (149 - 187).

في الرواية وتنهض فيها بمثابة استعارات ترمز إلى جوهر هذا التلهور والسقوط:

الجرف والهاوية، الخنق والمقبرة، بدلة الاتصال (العازل الطبي)، والهزري (القواد)، الغليون والتخدير، كيان وحياة النفوس... بفحص هذه الكلمات الرموز في نسقها النصي ودلالاتها المحتملة البعيدة، نكشف موضوع الرواية، والصورة التي تشيدها عن الشخصية المتخيلة والتي هي سند الحكاية وركيزتها، نكشف: الكائن النشاز، المفاقر، المشيأ، الذي يحيا في الغربة والتوحد والتشوؤ: كيان الفقيه الزيتوني، الداعية، يتخلى عن الدعوة «ليصير هزيا [قواد] يتبادل العشق مع غادة جميلة بماخور... فيه الكل يفرز ما في أعماقه». إن الرواية وهي تستلهم واقعا يؤثر النص على بعض معيّناته، تنجز ذلك بالبعد عن الواقع إيجابيا، بأن تعزل تأثيراته المباشرة، وتفسح مجال السرد أمام القرينة، وأمام الشعور الداخلي للشخصيات، وأمام استيهاماتها ورؤاها وذاكراتها. وهي بذلك تتخلص من السببية الموضوعية، مستعيضة عنها بالتقطع والتداخل، ومن «الرصانة والجد» مستعيضة عنهما بالمفارقة والسخرية الهزليتين الضاحكتين³، لكن بحس تراجمي-يدي ضمني عميق.

³ يحيل الهزلي في هذا السياق على ثلاثة مستويات من الإدراك الجمالي:

* الهزلي من حيث هو مغاير روايّي يتسم باللعب اللغوي، وبالجزء، وأحد أنماط إدخال التعدد اللغوي للرواية من خلال التهجين. (باخين).

* الهزلي يتضمن جميع أشكال الضحك والتي توجد في تقابل أو تضاد مع الشعري. فعوض التكييف والانفعال، يقوم الهزلي على تجريد العالم من الانفعال والعاطفية، ويقوي التفرغ العاطفي. باختصار، الهزلي لا يأخذ العالم مأخذ الجد. (جون كوهن، «الهزلي والشعري» ضمن John COHEN *Poétique*, N° 61, 1985).

* الهزلي يحيل على كتابة تتسم بالفوضى للنظمة. كتابة تحرر الطاقة الانفعالية للكبوتة، وتقطع مع ما يسميه برجسون بالترعة الميكانيكية للمتصفة بالكائن الحي، وتقطع مع الحتمية، وترفع القداسة عن الموضوع. نزع القداسة يعني معالجة القضايا الخطرة والجادة بمنظور وقح، وهو أن نكون في وضع حرج علي حدود للقبول، وهو أن نحاجم اللغة اللغة بواسطة التورية والتجنيس، أو بواسطة اللعب على اعتباطية العلامة، أو بواسطة للعنى ح-ح. * لنضاعف. انظر: Denise JARDON, *Du comique dans le texte littéraire*, Ed. De Boeck - Duculot, 1988.

Bruxelles, Paris, Genève. 1988. فالهزلي إذن شكل هجائي متفرغ العناصر: انتباهي، نعي. ضاحك غريد. * نصحت حريّ تهكمك يؤلف لدى أي شعب قوة ضغط فعالة». ننس فأهيمه مزدوجة: محض حملة نية. * سيكم وحية تحفة علة.

2 - تشييد فضاء روائي دينامي ذي انسجام تكويني ووظيفي عميق مع عالم الرواية وموضوعها الغالب، وشخصياتها. هذا الفضاء المشيّد في «عرس بغل» يتجاوز كونه مكانا تتالى فيه الأفعال ليصبح زمنا خاصا لهذه الأفعال. الفضاء هنا علاقة متبادلة بين الزمان والمكان، ومركز تنظيمي للأحداث الرئيسية. إنه يمثل صورة من صور الكرونوتوب كما حلله ووصفه باختين. الماخور، والمقبرة، ثم الشارع في نهاية الرواية، وهي الأمكنة المهيمنة في الرواية، هي التي تنظم الأحداث وتنظمها. إنها من حيث مكوناتها قريبة من مفهوم العتبة لدى باختين. إنها أماكن الانعطاف والتغير المفاجئ في حياة الشخصيات: فعند أول اصطدام لـ «كيان» بالماخور سينقلب من داعية إلى هُزّي [قواد]، ودخل هذا الماخور ستعيش باقي الشخصيات رمقها الأخير وأزماها وتوتراتها ومصائرهما المفجعة وقد «انطلقت رصاصة، تشق الظلمة، امتلأ الشارع بصفارات الإنذار» (ص. 141). وفي هذا الفضاء يلتقي عرضا وبشكل عابر لكنه مأزوم، كل الأقوياء بالرواية: أقوياء الجسد، وأقوياء المال، وأقوياء الرأي أو الجاه، ثم أخيرا أقوياء السلطة، يلتقون متنافسين متخاصمين حول، ومن أجل حياة النفوس، أو المال، أو الحظوة، أو حيازة الماخور نفسه. في الماخور كذلك سيهزم الواقع الملموس رغم تدهوره وانحطاطه (العناية ربة الماخور)، الأفكار (كيان الداعية الزيتوني) لتعاليلها وانفصالها عن هذا الواقع نفسه.

فضاءات العتبة هاته رغم انفصالها المكاني، فهي متصلة وفي حالة تقاطع وتداخل زماني. وتنهض شخصية الحاج كيان بدور الجسر الواصل بينها. ورغم اغلاقها في الظاهر فهي مفتوحة في الحقيقة على الواقع الخارجي الفسيح والمتناقض، لأنها محكومة بينته القائمة على التبادل، الذي يجعل من كل شيء أو فعل أو كائن سلعة لا قيمة لها إلا فيما تُلبّره من أرباح. فداخل الماخور تتداخل القيم والتصنيفات الاجتماعية وتمحي الحدود بينها (مدنيون وقرويون، طلاب وعساكر، موظفون وشخصيات مرموقة ونافذة وزيتونيون...)، مشروعية العهارة المنظمة في مجتمع ثقافته المهيمنة لا تقرها، مجتمع يحرم الاختلاط ويغلق الباب على المرأة، وفي الآن ذاته يضفي طابع المؤسسة على دور البغاء. وداخل المقبرة، فضاء التوحد والعودة إلى الذات بالنسبة لكيان، يتداخل الخيالي بالواقعي. الميتافيزيقي بالفيزيقي، والمجرد بالملموس.

ويظل هناك، رغم ذلك، تقابل قوي في مقاصد المتكلمين المعلنة والمضمرة، وفي طرائق الكلام لديهم: في المبنى يسود الحوار المباشر بين الشخصيات تتخلله تدخلات السارد وتعليقاته، وهو حوار قصير وغير طبعي في الغالب، مشبع بالوقاحة وبالروح والاعتراف السيري كذلك؛ وفي المقبرة يسود المونولوج وما يشبه محاوره الاشباح أو الموتى. والكلام هنا استبطان مشبع بالصور والخيالات والتأمل وبالجنوح الشعري (كيان). هذا التقابل هو الوجه الآخر لاتصال الفضاءين عبر هذا التعاقب المتقطع في الكلام لتكلمين تشغلهم مقاصد دلالية مع اختلافها تلتقي وتشترك في التعبير عن الكينونة الممزقة، والتوق إلى أخرى متحانسة حتى ولو كانت هي العودة إلى الرحم ومغادرة الماخور والمقبرة معا (كيان والعناية وخاتم وباقي الشخصيات الروائية).

يناجي خاتم نفسه قائلا:

«أعيدني إلى صدرك يا أمي، أعيدني إلى رحمك. (...)
حياة النفوس (...) إنما ذليلة، وأنا ذليل، وكل ما في هذا
العالم ذليل، أعيدني إلى رحمك» (ص. 40).

إن الفضاء في «عرس بغل» مشيد إذن باعتباره امتدادا للإنسان وجزءا منه ومرآة لأعماقه وثقافته وعباته التي هو على أهبة لاجتيازها وتحقيق انعطافاته الأخيرة فيها.

3 - تقلد شخصيات كثيرة متنوعة تنهض بلعبة السرد، وتضطلع بوظيفة المرأة بالمعنى المجازي للكلمة. لهذه الشخصية نسق إسمي وظيفي ودال حيث يوحى بالأدوار، والمراتب الاجتماعية، والمواطن التي جاءت منها. وفضلا عن ذلك هناك عدة عناصر تكوينية تسم هذه الشخصيات نوجزها كالتالي:

* فقد قدّم المؤلف هذه الشخصيات روائيا من خلال الوصف الدقيق لخصائصها وطباعها وأدوارها وماضيها، وتارة من خلال انغمارها في الأحداث الروائية وتفاعلها معها سلبا وإيجابا.

* هذه الشخصيات تنتمي في الغالب لفئة الشخصيات المرجعية من نمط اجتماعي. بالمعنى الذي يعطيه فليب هامون للمفهوم، لأنها تحيل على دور اجتماعي وعنى معنى ثابت تعينه ثقافة الكاتب (داعية، ربة عمل، عاهرة، فلاح، جندي، حرس. قبض خضرب، الشيد. مغني. رقصه) لكنها مع ذلك ذات

كثافة سيكولوجية واضحة، حيث تتحرك بفعل تأثير حافظ نفسي سلبى مترسب في الذاكرة (الاعتصاب، السجن، الإكراه على زنا المحارم...) ومن هنا تأتي سمات التوتر والتأزم والميل نحو التمرد والاستسلام للأهواء في آن واحد. وقد أغنى ذلك الطابع الدرامي للرواية.

* تلتقي شخصيات «عرس بغل» الأساسية في كونها منتخبة من الهامش وتحيا وفق مقتضيات السوق الاقتصادية القائمة على الاستغلال والتشبيء والتبادل السلعي الحر، فتبدو هذه الشخصيات لذلك أصغر من إنسانيتها، لا قيمة لها إلا من حيث هي سلعة تباع وتشتري. إنها شخصيات تعيش في الرمق الأخير من وجودها، ولها مع ذلك عمق إنساني دفين ومكظوم، ورحلة عذاب قادتها قهرا إلى المآخور.

* هذه المفارقة الساخرة هي منبع الدلالة والجدة في «عرس بغل»: بالتقدم الهجائي والساخر للشخصية يفضح الكاتب عدم التطابق بين الكائن ونفسه وبينه وبين العالم؛ ويسعى عبر هذا الفضح إلى إدانة وتعرية ما يعانيه الإنسان من تشييء وفقدان للمعنى في ظل سيادة علاقات الاستغلال الرأسمالي، وانهيار القيم والمثل على جميع المستويات، وعقم كل الثورات والحركات لدرجة أصبحت أعراسها بمثابة أعراس بغل.

4 - لغة متعددة السجلات ساخرة النبرة والتوجه.

تلك هي أبرز البنيات المولدة للشكل والدلالة في «عرس بغل»، وتلك هي أبرز منابع الجمالية والتحول فيها: تكسير خطية السرد، وإرباك النظام الفكري والاجتماعي للقارئ عبر إرباك هذا النظام نفسه لدى الشخصيات المتخيلة، والاستعاضة عن الاستمرارية الملحمية والشمين البطولي المميزين لروايته الأولى «اللاز» بالتقطع السردى الساخر والهجائي. وفي كل ذلك تلعب اللغة باشتغالها المختلفة الدور الحاسم.

عرس بغل: اللغة الروائية ووسائل التعبير الفني:

تتميز اللغة في رواية «عرس بغل» تنوع سجلاتها ومصدرها في مستوى المعجم والتراكيب، وبتروغ واضح نحو البلاغة والتخريب في مستوى الصور والدلالات، وبحضور المكون الاستشهادي تراتبي عام وشعبي يعتبره من مكونات النص البنيوية، وبالسخرية ومفرقة من حيث مبهجة ونبرة وموقف.

1 - تنوع السجلات⁴: إن المفردات التي يتألف منها معجم الرواية

مستقاة من عدة مقامات كلامية ومنايع لغوية. فمرجعها تارة هو الذاكرة الثقافية العالمية الجماعية، وتخص معجم كيان، وهي تدل عموماً على تمكنه من الثقافة الزيتونية ذات المنبع الكلاسيكي، والذاكرة الجماعية الشعبية وقوامها الأغاني والمرددات والأمثال وتقترن بـ (علجية والوهرانية). ومرجع هذه المفردات تارة أخرى هو الذاكرة الفردية المجروحة أو هو مكونات اللاشعور. الشخصية هنا تستعيد عبر تقنية الفلاش باك ذكرى أليمة عاشتها في الماضي وترسبت في لا شعورها. وتستعيد الشخصية هذه الذكرى عندما تجد نفسها في الحاضر، أي حاضر السرد الروائي، تعيش تازماً بمآثل في تعاسته ذلك التأزم المترسب في الذهن والوجدان منذ الطفولة أحياناً، أو عندما تواجه الشخصية حدثاً يوقظ فيها جراحها القديمة. فالتداعي إذن هو المنطق الذي يتحكم في استدعاء الشخصيات لماضيها الأليم لكي تتخفف مما أصابها من حزن أو ضعف وهوان في حاضرها الشقي:

«- المشقة صعبة يا حمود يا حويا.

- صعبة.

أفمرت الديموع من عينيه. أفسح لها المجال. تتحملة تسعة أشهر... ليلة المخاض تستسلم للموت. تموت وتموت حتى يبرز صارخاً، ترضعه.. يدق قلبها وتبكي. تغمض عينها، وتضع كفها على فمه وأنفه. يتخبط ويتخبط. لا يموت. تمتد يدها إلى عنقه. يستسلم. تضرب خديها ثم تلفه وتسرع به إلى برميل القمامة. في الغد يلقي عليها القبض، ترسل إلى السجن، لتظل تحسّر. هذا قدرها ونصيبها. قدرنا ونصيبنا جميعاً.

- وحده الله واستغفره يا حمود. فتح عينيه. كانت تناوله السيجارة بعد أن سحبت منها نفساً قوياً» (ص. 137).

⁴ قصد بالسجل للصادر المتنوع للكلام بحسب الاستعمال، ومستوى اللغة الذي يجسد تعدد إمكانات إشاعة أعلام للكلم. أو بتعبير تودوروف إنه منابع الكلام التي تتوفر للأدب بما يعني للغات وترويعت شعبية للكلام. والسجل في اللسانيات معنى آخر يحيل على خصائص الخطابات بالقياس إلى لخص ومعتبره لاجتماعية.

فالسارد يمسك هنا في هذا المشهد السردي المحبوك والمؤثر بشخصية حمود الجيدوكا وهو تحت تأثير لحظة التصادم العنيف بين حاضره الشقي إذ طردته العناية من الماخور وحكمت عليه بالتشرد، وماضيه اللقيط حيث تخلّصت منه أمّه عند ولادته فحاولت قتله أولاً، ثم ألقت به في برميل القمامة ثانياً مُسلمة إياه للفاقة والحرمين. هذا التصادم المصحوب بالتحذير حرّر لاشعور حمود فأنغمّر في البكاء والتذكر بفعل التداعي والتماثل. التحذير هنا وفي عدة صفحات أخرى من الرواية وبخاصة تلك التي موضوعها كيان وهلوساته يقرب الرواية من العجائبي، لأنه أحد معاذير هذا اللون من الكتابة التي تترع بالتعبير نحو استحضار ما فوق الطبيعي وتشخيصه وتفسيره بالتبسيط والاختزال واللعب على الحدود بين الاستيهام والواقع وبين الطفولة المغتصبة والشيخوخة المنهوكة.

تقع الاستعادة بين حوارين مباشرين، يقوم أولهما بخلق الجو الملائم للتذكر (سؤال مرسول العناية عن حمود، نشوة التحذير وفقدان السيطرة على اللاشعور)، بينما ينهض الحوار الثاني بالمواساة والتبرير، (هذا قدرها. قدرنا؛ وحدّ الله). وتتم الاستعادة أسلوبياً بما يشبه المونولوج الداخلي: فالجمل قصيرة مختزلة نحويًا إلى أدنى حدّ يدلّ ويفيد، وتتّالي في حركة وإيقاع يشبه إيقاع الشهيق والزفرات، إذ تستغني عن أدوات الربط في الغالب، وتتوزع دون ترتيب منطقي بين المبني الفعلي والمبني الاسمي، ويحرص الكاتب على تقطيعها وإخضاعها لعلامات الفصل بدقة. ويغلب على أفعال السرد تصريفها في المضارع. إلا أن الفعل المضارع في هذا السياق انصرف للدلالة على الماضي، لأن رواية الذكرى مثل رواية الحلم، تعتبر من حالات انصراف المضارع إلى الماضي. إن القصد من ذلك هو إحضار الماضي «في ذهن حتى كأنه مُشاهدٌ حالة الإخبار»⁵.

هنا التمعج والانتقال بين المفردات والتركيب يُشخصُ بعمق مدى ما تعانيه الشخصية من اضطراب وتشويش في البالّ أفضى بها إلى أن ترى في حاضرها ماضياً مستعمر. نلتجّجت مفردات كبتها تنبيحاً وتمرّجاً بالحياة وبالناس، وتنشي بالانكسار. وهي مفردات متبعية تحبب الذكرى في

⁵ جمال الدين بن هشام الأنصاري. معجمي تريب عن كتب دؤعريب. تحقيق مراد جريش ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، 1964. ج 2 ص 69.

أدق تفاصيلها وأبعادها وآثارها، وبما تستدعيه من تبرير ومغزى، يشرحهما الكلام الجاهز والمحفوظ والمشارك بين جمود وغيره ممن يقاسمونه نفس الثقافة والوسط: «هذا قدرها ونصيبتها. [يقصد أمه]. قدرنا ونصينا جميعا»، يقصد نفسه والعجوز التي يقيم عندها وكل الشرائح الاجتماعية المحكومة بحتمية اجتماعية خارجية أقوى منها. وهي الشرائح التي تجد عزاءها عن الحرمان والشقاء، في تعاطف الآخرين وإشفاقهم، أو في الاحتماء بالقضاء والقدر.

تلك إجمالا هي الكيفية التي تشغل بها الذاكرة واللاشعور الفردي بالرواية. فهما بمثابة بنية تكوينية للخطاب، وسجل لغوي تستوحيه الشخصيات وتستقي منه معجمها. وكذلك هو الشأن في الذكريات التي تستعيدنها باقي الشخصيات: العناية (ص. 43 - 44)، كيان (ص. 67 - 69)، حياة النفوس (ص. 79 - 80)...

وقريبا من سجل الذاكرة، نعثر في «عرس بغل» على معجم شخصي منبعه المباشر هو الاستبطان الذاتي. هذا الاستبطان يغلب عليه طابع التأمل القريب في كلماته وعباراته من تأملات الصوفية وشطحاتهم. ويتخذ من الكينونة والهوية موضوعا له عندما يتعلق الأمر بكيان، ومن التصعيد النفسي والتطهير بحثا عن الأمومة المفقدة عندما يتعلق الأمر بالعناية، وخاتم. المعجم والتراكيب النابعة من الاستبطان تأتي في شكل هذيان واستيهامات وصور شبحية وتخيلات متوهمة فنتازية أحيانا لا مبالية أحيانا أخرى وضاحكة ساخرة في الغالب:

«- إلى غرفتي. إلى غرفتي. سأريه جنته. إلى غرفتي. سيرف رحمة ربه. أمرت العناية، ووجد نفسه يستسلم. «ما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم». «يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم». (...). يا قطام ألا تجدين مهرا سوى دم علي بن أبي طالب؟. يا ابن الملجم، قطام بجنونة (...). أيها الموت، ألم تعشق زوج فاطمة إلا مهرا لقطام. أيها التاريخ. ألسنت سوى ما يكتبه الأعداء المتصورون، عن الخصوم المنهزمين؟. أحقا لم يهن هم زوج بنت الرسول، وابن أخيه، وصاحب نهج البلاغة، إلا مهرا لقطام... - أدخلوه هنا. سيرى معنى فعلته. قولوا للزبائن، العناية مشغولة بمريض» (ص. 36).

يقوم المقطع على تداخل في الأصوات يثمر تداخلا في الكلام واللغة. فالتكلمون هم العناية والسارد وكيان؛ وصيغ الكلام تتلى كالتالي:

* أسلوب مباشر لكنه قريب من أسلوب المناجاة من حيث الإلحاح على التكرار (إلى غرفتي: ثلاث مرات)، وعلى الإيجاز الشديد، والتقطيع القريب من الازدواج. والجملة بعد ذلك مزيج من الإنشاء بالأمر، والإخبار بأفعال كلامية تحيل مجازا على الوعيد. أما النبرة فتهكمية: ما كان موضع فداء وتضحية وواجب من جانب كيان (الرحمة والجنة التي وعد بها الشهداء والدعاة) سيصبح على لسان العناية مثيرا للهزاء والهزل البارودي. الجاد والرصين سيصيران موضوعا للتحريف الدلالي ولتشويه وجهة الكلام وسياقه.

* أسلوب غير مباشر على لسان سارد عليم يوجه دفعة الكلام ويؤوله: كلام العناية أمر، ووضع كيان استسلام؛

* مونولوج داخلي مسرود يصور الانفعال الداخلي للشخصية، وما يساورها من قلق واضطراب فكري وقيمي ونفسي. والظاهرة البارزة هنا هي حضور الاقتباس أو الاستشهاد بقوة. الاقتباس من القرآن يوحى، بل ويخلق الانطباع لدى القارئ بحالة مماثل تقوم فيها قصة عيسى وإبراهيم بمثابة مرآة للكيد الذي يواجهه كيان في سبيل الدعوة وللمصير الذي هو في انتظاره؛ وفي المستوى الثاني من الاستشهاد باروديا واضحة، لأن كيان إذ يستظهر نصا قديما هذه المرة فلأنه يشكك في سلامة أغراضه وفي صحة مقاصده. إن الاستفهام المتكرر في الاقتباس فضلا عن نبرة الرفض والإنكار التي يتضمنها، فهو يضيف على مضمون الكلام صفة اللا يقين. إن كيان يستظهر في هذا الاستشهاد نثرا، مقطوعة شعرية قالها ابن أبي ميلس المرادي، وهو من شعراء الخوارج مادحا ومفتخرا بعبد الرحمان بن ملجم حيث يقول في ميمته من البحر الطويل:

ولم أر مهادنة	كمهر قطع من فصيح ونعج
ثلاثة آلاف وعبد وقية	وضرب عني خنعة غم

فلا مهر أغلى من علي وإن غلا ولا فـك إلا دون فـك ابن ملجم⁶

هذا التوالي للاستشهادات بالنصوص وبالأعلام وللتحريفات الكلامية يضيفي على النص طابعا لعبيا، ويرز من ثمة أن الموازي الأدبي يؤمن نقل الخطابات المباشرة الآتية من الحياة دون وساطة، ويكسر أحادية الصوت واللغة، فيصير الأثر الروائي أثرا مُشذرا وبدون مركز. فالتعبير اللغوي متراكب المستويات (شخصي، محاكاة ساخرة، استشهاد) متداخل الأصوات: كلام كيان يأتينا عبر ودخل كلام العناية، وعلى لسان السارد.

وفي لحظة انتشاء وعشق محموم أطلق خاتم والعناية العنان لخيالهما وأحلامهما فجاءت في صيغة صور استيهامية تصعيدية تنوق الشخصيات من خلاهما نحو العودة إلى الرحم كناية عن البحث عن الخلاص والتجدد:

«ضمت رأسها إلى صدره، وانهمكت بلورها في بكاء مر. لو أنني سحابة أطوف بالدنيا كلها، ثم أختار حقل برتقال عطشان فأدق عليه، خيوط ماء زلال. أسري في العروق، ثم أصعد مع الأغصان، فأفتح زهرات بيضاء، ثم أنطلق عبرا، نحو جميع العاشقين والعاشقات، أفتحهم كيانهن، فأنزل أطفالا، بنين وبنات. أعيدني إلى صدرك يا أمي. أعيدني إلى رحمك. احتفظي بي هنالك، فلا أتعرض لبؤس أو ألم. هذا العالم الذي أنا فيه لا يلائمني. إنه مليء بالنعاسة والشقاء» (العناية + خاتم، ص. 40).

وتعترج هذه الرؤى والخيالات بظلال أوديسية تراجيدية حيث تقتحم الشخصيتان المحرّم وتعاطاه كما لو أن إتيانه أمر طبيعي وعاد، وحيث تلجأ الشخصية إلى الاعتراف السير ذاتي النابع من الشعور بالذنب والبحث عن الخلاص (ص. 59 - 60 - 61 - 81 - 119)، وتصر الشخصية على مواجهة مصيرها وتعرية حقيقتها حتى لو أدى بها ذاك إلى فاجعة أو مأساة، لكنها مأساة بعد تظهيري يمكن الشخصية من «التفيس الانفعالي الذي يؤدي إلى التجديد المعنوي وإلى التخلص من التوتر والقلق»:

⁶ تعبر نخومرج جمع وتقدم د. إحسان عيسى، دار الفتحة، بيروت، ط 3 1974، ص. 35.

«وكانت العناية ترى غيمة تمطر أطفالا ظامئين» (ص. 91)؛ «عندما يكون معي، ويكون ندي في لسانه أود. أتدري ما أود خضتها أن أكون؟ سحابة: تطوف في السماء، بحثا عن حقل يرتقال ظامي لتترل غيثا يسري في العروق» (ص. 59).

وتخاطب العناية الحاج كيان قائلة:

«لا. لا تقل شيئا آخر. أريد أن أسير عمياء حتى أقع في الحفرة. كم هو جميل، أن يطول انتظار سائرة عمياء مثلي للوقوع في الحب. تنتظر وتنتظر، وتحاول أن تأس فلا تقوى. (...) لا أتمنى شيئا غير أن نرتطم بصخرة قوية، فتضطرم فينا النار، ويصعد الدخان ليمترج بالسحاب، ويتزل مطرا يلمس كل شبر من الأرض. أو تبتلعنا موجة عارمة، فتعطي إلى كل فطرات ماء البحر شيئا منا». (ص. 60 - 61).

معين المعجم والتركيب في مجمل هذه المقاطع النصية ونظيراتها هو الذات. ومن هنا جاءت اللغة مصبوغة بالذاتية ابتداء بالضمير والفعل والإشارات النحوية وانتهاء بالعبارة والصورة البلاغية. وباستثناء المقطع الأخير يظل المونولوج الداخلي هو الأسلوب المفضل في التعبير، ويظل الاستشراق هو التقنية الغالبة في السرد، ويبقى الاستيهام هو الموقف الغالب.

وللغة «عرس بغل» بعد ذلك سجل آخر، ذو طبيعة اجتماعية وتجارية. يتصل الأمر بسجل كلمات وتعابير الماخور ومحيطه ووظائفه. إنه مؤسسة للتجارة في الجنس. لذلك تتميز اللغة الآتية من هذا السجل بكونها تفتقر إلى اللياقة الاجتماعية، وبغلبة الألفاظ النابية والعنيفة وباصطلاحات البيع والشراء، مثلما تتميز بقدرتها على التعبير عن اجترار الآلام والنهيم والمسرات في آن واحد. والأسلوب الغالب هنا هو الحوار المباشر تنحصر تدخلات سرد وعقيدة.

هذا التنوع في سجلات كلام ينص لغة لرواية ميسومة يصعب استخدامها متنوعة على قدر تنوع شخصيات ومقدمات كلامية.

2 - اللامبالاة والفتنة: حب - إدمان على نسوي نقيم وتعادلهما

بحيث يصبح التمييز بين هذه قيمة وثبت مستحيلا في مجالات الأخلاقية

والسياسية والجمالية، وبحيث تفتقد الكلمات والأسماء معانيها فتصبح اللغة حيادية في الظاهر (بيير زيمبا). وفي «عرس بغل» شذرات نصية عديدة تشخص لغويًا هذه اللامبالاة التي تتحكم في نوايا الشخصيات ومقاصدهم، بل وسلوكاتهم، فيتساوى لديها الزواج والعهر، والاتجار في الحشيش والجنس بالاتجار في الخبز، والتدين واللاتدين. يقول كيان وقد راودته فكرة أن يبادل عزرائيل الحديث: «أنا الحاج كيان. في الحين الذي أساوي كل شيء لا أساوي شيئًا إطلاقًا» (ص. 11). ويقول في أحد هذياناته:

«العناية إذن صادقة فيما تفعل. إنها تفعل ما يفعله جميع الناس، بشكل أو بآخر. تبيع الخبز، أو الحشيش، أو الجنس، أو الموت، أو حلولى الترك. الأمر سيّان. هذا هو النظام. وأنت في كل ما تفعل، إما مسلم أو مسيحي أو يهودي أو بلا دين. الأمر سيّان» (ص. 132).

وتجيب حياة النفوس القروي عندما طلب منها أن تتزوجه:
«- هل تتزوجيني؟ أنت يا حلوة الحياة لم تُخلّقي لهذا المكان.
- مادمتُ خلقتُ للرجال، فأنا هنا أو في مكان آخر، امرأة. ابق أنت معي هنا» (ص. 128).

فالتساوي بين القيم (يساوي كل شيء ولا يساوي شيئًا، تساوي كل أصناف التجارة المشروعة وغير المشروعة، الدين وعدمه، حياة الزوجية وحياة الماخور...). يعني أن تلك القيم فقدت معناها وأصبحت عديمة الفائدة، تمامًا كما أن الحكم عليها والتمييز بينها لم يعد له معنى وأصبح صعبًا إنجازَه. ومن ثمة كانت اللغة حيادية تشيئية. لكن الروائي يتخذ من اللامبالاة أداة نقدية يُظهر من خلالها تدهور القيم واللغة الحاملة لها معًا. وهو الأمر الذي يجد بديله، أو متنفسه على الأقل، داخل الرواية في الحلم أو الرؤيا الفنتازية وبخاصة من خلال لغة كيان والعناية، ثم بشكل أقل من خلال لغة خاتم (ص. 40)، والوهرانية (ص. 57 و104)، وحياة النفوس (ص. 140). إن الصور والرؤى الهذيانة والحلمية فضلا عما تضيفه على لغة الرواية من تكيف وإيجاء وترميز، تغني الرواية ببعد خيالي عميق. وفيما يلي نموذج من هذه الهلوسات الفنتازية التي تداعب خيال الحاج كيان فتدخّل صوته بصوت السارد:

«تناول ذرات من حلوى الترك وضعها على لسانه، واستغرق في الامتصاص. برزت فتاة تلتحف ثوبا ورديا من خلف الضباب. كانت رائعة الجمال. ظلت واقفة لحظات، ثم تبسّمت. تلاشى ثوبها. بانّت بكمثال من المرممر. (...) قهقهت فجأة. قهقهه بدوره فجأة. (...) لم يدر كيف أغمض عينيه، لينقطع الضحك فجأة. استلقى في سرير مفروش بالحرير. وثبت الفتاة إلى جانبه. وضعت فمها في فمه، وراحت تطلق لذة غريبة اقتحمت رأسه وصدره وشرائنيه. (...) فتح عينيه. كأن لسانه يلعب العسل من أصبعه. (...) المسكينة كما جاءت عادت (...). تطاير شعر الفتاة. برزت الديدان من كل فتحة في بدنّها، انهمرت الدموع فجأة من عينيه. (...) راح الجسد المرمري يتأكل. يتحول إلى ديدان (...) اختفت الديدان. لم يبق سوى هيكل عظمي يقف منتصبا» (ص. 8-9).

ومن هלוسة العناية ورؤاها الفنتازية هذا المشهد:

«ما أن لامست حلمتها لسانه حتى تحرك. راح يلهمس ببطء. بان لها، خلال الدموع، أنه في قماط أبيض، وأن رائحة الرضيع، تعبق منه. انحت ممتلئة بحبه، وطبعت قبله على جبينه» (ص. 119).

هذا الصعود في مدارج الخيال والرؤى الفنتازية، أي شطحات الخيال وصوره المتحررة من قيود المنطق والإخبار بحقائق، يتضمن توقا إلى الأفضل ورغبة في العودة إلى النبع الصافي. مدار هذا التوق هو المطلق، والمنسجم، وهو الكينونة والهوة بالنسبة لكيان، وهو الأمومة والولادة الجديدة بالنسبة للعناية. فالفانتازيا إذن تمثل تعداد موضوعي للإمالة والتشيس. فواء الفانتازيا إيجاء دلالي بالرغبة في التجوز وتعيس موضع ونوقف القاتمين. من هنا قامت رواية «عرس بغل» على ثنائية ضعت بهجاء تعقب وتعارض؛ يبدأ أسلوبيا ولغويا باستخدام الطباق والأضداد وتفرقت ويتجهي دلالي بالتركيب على التماثل والتشاكل الدلالي العام بين انطازي وابص. بين التقرصة وضده. وبين لعرس والبغل، وبين الماضي والحاضر:

«كيان يا ابنتي وم حري في امومة إسلامية مدغم
علي أو موت محمد بالأصح. وما يجري هنا شيء
واحد» (ص. 103)

(...)

«هذا هو نظام الحياة. إنه فاسد في أساسه، وفي حاجة ملحة إلى حمدان يُقرِّمُ بين الناس ويُقرِّمُ، حتى يقيم الألفه ويذيقهم جميعا طعام الجنة. سأنتظره هناك. وسأكون عبدان بل زكرويه..» (ص. 133).

3 - حضور المكون الاستشهادي: تتوالى بـ «عرس بغل» الاقتباسات

والتضمينات ضمنا أو تصريحاً، نصية تارة وعبر إعادة صياغتها وإخراجها تارة أخرى. مصدر هذه الاقتباسات هو التراث العالم كلما كان المتكلم أو موضوع الكلام هو كيان باستثناء الإشارة إلى حسن البناء وحركة الإخوان المسلمين. ومصدرها مع باقي الشخصيات هو الأغاني والمرددات الشعبية المتداولة بالجزائر وتونس والأمثال الشعبية أو الفصحى المحرفة، وبعض الكليشيهات أو المستنسخات التي تستعمل بشكل ثابت ومتكرر في الأعراس والحفلات من مثل:

«بات يا خويا بات: هذه ألف مية من عند صاحب العصا على راس العناية وكل المعلمات وعلى رأس حياة النفوس وحدها وعلى رأس الزغاريد إذا حيوها» (ص. 127).

فالعبرة مستنسخ يقترن بالأعراس أو بكل حفل مصحوب بالأجواق والأغاني والموسيقى. ومعناها الإعلان عن هدايا مالية يقدمها الحاضرون للحقوق والمعني تقديراً لأعزتهم ومحبيهم، وغايتها التحفيز والتحفيز على المنافسة والمشاركة، مما يزيد من حدة الابتهاج والفرح. ومن الناحية الأسلوبية فتوظيف هذه المستنسخات يكون من أجل تأكيد ارتباط لغة الرواية بالحياة، ومن أجل تخصيص الواقع الذي تتخذ «عرس بغل» مرجعاً لها، فضلاً عن تخصيص اللغة بحسب شخصية المتكلم ومقام التكلم.

ويحضر المثل في الرواية فيضفي خصائصه الكلامية والحكمية على لغة الرواية. وأحياناً يأخذ بعداً ساخراً تهكمياً «بعد ما شاب، علقوا له الحجاب». فالتعبارة مبنية على الجناس (شاب/الحجاب) والمفارقة (الشيب = التقدم في السن، حجاب = صون للجمال والفتنة)، وهي ذات دلالة تهكمية لأن العناية ستبترئ نحمود الجيلوكا الذي أفصح لها عن إرادته في الزواج. وفي جميع

الحالات فمصدر القوة في المثل هو التجربة لأن الحكمة فيه تكمن في المجرب وفي إيجائه بالحذر والاعتدال.

وتردد الأغاني الشعبية بكثرة في فصول الرواية فتصبغ لغتها بالحنين والشوق وبتفجير المكبوت والمسكوت عنه، وبالذاتية، مثلما تعمق الطابع الدرامي والمشهدى للرواية، لأن تلك الأغاني تأتي مصحوبة بالعزف والرقص الجماعيين:

«عيني يا عيني. رحنا وراحوا عنا ولا حد منا أئانا...»
«وأحبانا يا عيني بأروح جاروا علينا».

والإحالة في «عرس بغل» على خلفاء بني العباس وخولة أخت سيف الدولة والمتنبى وحركة القرامطة ومؤسس دولة خوارج بالمغرب... هذه الإحالات تنهض بوصفها تشخيصاً أدبياً لما يميز بحث احاج كيان عن كينونته من طابع مأزقي حاد:

«ترى من أكون اليوم. المتنبى أو حمدان قرمض، زكرويه الدنداني، أو أحد خلفاء بني العباس أو أحد غلمائهم أو قوادهم» (ص. 7).

من خلال هذه الإحالات يحقق الكاتب توظيفاً رمزياً لأعلام الأدب والتاريخ والدعوة. وفي ضوء هذا التوظيف تلجأ الرواية إلى الإسقاطات التاريخية لتقدم من خلالها الحاضر المتدهور القيم والعلاقات، ولكي تفضح المفارقة العميقة المتحكمة في كيان: داعية وفقه زيتوني ذو منحنى معتزلي قرمطي يتحول إلى هزي بالمأخور:

«وهو لا يزال ينتظر عودة البنت التي حملته من رجله وشقت قلبه بعينها الجميلتين ووضعت فيه حبها. استطاعت أن تززع جامع الزيتونة بسواريه وبمشايخه وبفقهه ونحوه وصرفه ونجويده، ونحوه إلى هزي يحج إلى كين» (ص. 6).

إن التركيز في إسقاطات تاريخية بـ «عرس بغل» على تراثي زلج والقرامطة، وعلى عدة قرينة تراثية «تجريبية» يستجيب تيار فكري ساد خلال السبعينيات وقومه بحث عن منه تاريخي وفكري تراثي للحركات والثورات الاجتماعية تأكيداً لشرعية هذه حركات في خيانتها الاشتراكية آنذ، أي تاريخ صدور انثوية (1978). وعن عرس ضيب تيزني وحسين مروة

ومحمد عمارة آتخذ نماذج شاهدة في هذا السياق. لذلك، فالمكون الاستشهادي عنصر بان للشكل والدلالة في «عرس بغل»، ومن وظائفه تهجين اللغة بمقامات كلامية متنوعة، وتنسيب وجهة النظر، وتوليد شكل أدبي روائي ساخر ومفارق، وأخيرا ربط الرواية بسياقها الثقافي الشامل.

تلك إجمالا هي أهم البنيات الروائية في «عرس بغل» في مستوى اللغة ووسائل التعبير الفني: إنها لغة تتصف بالتعدد والتنوع معجما وتركيبا ودلالة، وقالبا أدبيا. وتعدد هذه اللغات تنوع وسائل الأداء الأسلوبي بين الفلاش باك والاستشراف، وبين المونولوج والحوار المباشر، وبين الاستيهام والرؤيا والتناص.

وفي كل هذه المستويات تقوم السخرية بمثابة بنية ناظمة للشكل الروائي. فكل شيء في الرواية يبعث على الضحك الساخر ومنبعه الضحك الساخر. إن السخرية في «عرس بغل» أداة بانية وناظمة وهي في نفس الوقت موقف ورؤية شاملة للعالم؛ فما الأسلوب الساخر سوى الكتابة عن موضوع جدي (الثورة والتغيير المجتمعيان). بمنوال ساخر ومضحك بسبب الكلمات أو الطباع أو الظروف أو الحركات والأشكال. وما الغاية من السخرية سوى التحرر من الإكراه والألم، وسوى تمرير خطاب نقدي جذري. وهنا تكمن جدّة «عرس بغل» وعلامة التحول فيها. إنها رواية مفارقة وساخرة بامتياز.

الفصل الثالث:

اللغة الروائية وآفاق التجريب في الرواية المغاربية

في اللغة الروائية:

لقد كان غوركوي على حق إذ قال إن «اللغة هي أول عناصر الأدب»، فهي المفتاح لفهم المؤلفات الأدبية بشكلها المتكامل، ومفرداتها والطابع المميز لنحوها وبناء كلامها، لهما بمثابة الأرضية التي تنبت عليها الصور والأفكار¹. وإذا كانت اللغة من زاوية وظيفتها التواصلية تؤسس هوية الفرد وتحقق اجتماعيته وتتيح له أن يكون، فإنها بالمقابل ومن زاوية وظيفتها الشعرية أو الإبداعية تشيّد خصوصية النص الأدبي وتميّزه. إنها بالأحرى تمنح المبدع وهو فرد اجتماعي قدرا من التعالي لأنه يعيد تصريف اللغة وهي جماعية بشكل فردي يباعد بينها وبين وظيفتي التبليغ والإحالة المباشرين. ومن هنا طابقت الشعرية الكلاسيكية بين الأديب وبين الأسلوب واعتبرت دلالة الثاني على الأول علامة تفوّق وتبوّغ، في حين يذهب علمُ اجتماع النص الحديث إلى القول بأن اللغة تظهر بمثابة نظام تاريخي قابل لأن نشرح تغيراته اللفظية والدلالية والتركييبية في ضوء الصراعات بين الجماعات الاجتماعية، أي بين لغات جماعية. لذلك، إقامة علاقة بين النص الأدبي وسياقه الاجتماعي لا يرتبط بالرؤية للعالم، بقدر ما يرتبط بقدرة النص على تقديم العالم الاجتماعي باعتباره حوارا وصراعا بين مجموع لغات جماعية تظهر في البنيات

¹ - ف تشيشيرين، الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروماني ونحوه. ترجمة حجة شرارة. در الشؤون الثقافية العامة، بغداد، بلون تاريخ، ص. 22.

ندائية وأنسردية للتخيل². وفي المنظورين معا فاللغة هي التي تمنح لأدب تَمْظُهرَه المجرّد ومادّته المدرّكة.

إن دراسة الأدب من زاوية اللغة تحيل إذن على مستويين متضافرين:

1. يعنى الأول منهما بالمستوى الملموس للخطاب من حيث هو تتّال قصدي ومنظم للحمل والملفوظات المسندة إلى متكلم ومقام خاصين، والتي تضمّر مقاصد يراد تشكيلها بعيدا عن حدود اللغة الطبيعية أو حتى الإحالية بشكل مباشر، وتتجاوز العبارة وهي تفترض غياب من تصدر عنه إلى التعبير وهو لا ينهض إلا بالاستناد إلى الذات يعرض مكانتها وقوّتها والحاجة إليها³. أليست اللغة تمثيلا لأفق استطاعة الإنسان وعجزه كذلك؟

2. ويعنى الثاني منهما بالانكباب على تحليل الطابع النصّي للأدب، هذا الذي يجسّد التشخيص الغوي أحد مقتضياته المسبقة والضرورية. فعندما تتنفي اللغة المشخصة يتنفي وجود النص، ويصبح الكلام عندئذ مجرد ظاهرة طبيعية لا تنتمي إلى عالم الرموز⁴.

هذه القضايا وما يناظرها تأخذ صبغة مُسَلِّمات عند الحديث عن اللغة في صلتها بالرواية، هذا الجنس اللفظي بامتياز. وصفة الامتياز هذه، لا تبرزها فكرة الانزياح بوصفها من مقوّمات اللغة الشعرية، بل تجد تبريرها في مُقوّم آخر يقترن بما يمكن أن ندعوه إجمالا بانفتاح النص الروائي وحرية القصوي تجاه اللغة. ففي مجرى تاريخ القوالب الروائية تقيم لغات وأساليب وإجراءات تَلَفُظِيَّة تتّخذ كلها من جدل التوترات بين الاجتماعي والذاتي، والواقعي والنصي مدارا لتشخيصاتها واشتغالاتها. ومن هنا إلحاح باختين على أن:

«كل رواية هي إلى هذا الحد أو ذاك نسق حوارى مصنوع من تشخيصات أصناف "الكلام" والأساليب والتصورات

² إن مضمون هذا التصور مستوحى من أعمال الناقد والباحث الأدبي بير زعما وبخاصة من كتابه **النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي**.

³ **وإن حُرّت، فرس السيميولوجيا**، ترجمة عبد السلام بنعيد العالي، دار توبقال للنشر، نشر بيبضاء، **جريدة** ع. 6.

⁴ **مبحثي - حثي**، «مسألة النص»، ترجمة محمد علي مقلد، مجلة **الفكر العربي المعاصر**، ع. 36، **جريدة** ع. 41.

للمموسة الملازمة له. الملفوظ في الرواية لا يُعبّر فقط ولكنه يُتخذ هو ذاته موضوعا للتعبير».

لذلك، فمعرفةنا بالخطاب الروائي ستظل ناقصة ما لم ندرس خصائص الكلام الروائي وتشخيصاته النوعية، والوسائل اللسانية والأسلوبية التي يتوسّل بها الكاتب ليضفي على المواد الماقبل أدبية وغير اللفظية طابعا أدبيا متميزا. غير أن تنوع القضايا التي يطرحها تناول اللغة الروائية يفرض علينا منهجيا شيئا من الاختيار والتحديد. فاللغة الروائية مطروقة في هذا السياق من زاوية كونها علامة دالة على التحول الروائي بالمغرب العربي، ومصدرا له وأحد عناصره التكوينية في الآن ذاته. مدار هذا التحول واتجاهه هو تشييد خصوصية الخطاب الروائي التي هي عنوان حدائته. فأية حدائته نقصد؟

بصدد مفهوم الحدائثة:

ليست للحدائثة دلالة أحادية مطلقة، بمعنى آخر لا يوجد هناك تعريف نموذجي للحدائثة يقوم بمثابة مرجع. إنها خلافا لذلك سيورة تحولات وتجديدات ذات طابع تاريخي ونسبي. وهكذا نلاحظ أن دلالة الحديث انتقلت من مجرد الإحالة على ما يقابل القديم ويرادف الجديد المتسم بقدر من الانتظام في حركة التجديد، لتصبح في القرن 19 حركة ترادف الثورة المتواصلة واللانهائية ضد شمولية الوجود الحديث، ومن أجل إعادة اكتشاف الذات والسخرية منها في الآن ذاته. ومثلما يقول مارشال بيرمان:

«فمعنى أن نكون محدثين هو أن نجد أنفسنا في متح بعدد بالمغامرة وثقوة ونهضة ولقاء وتعبير جديد وعمد. في مناخ يهتد في لوقت نفسه. شمع كس م سيد كل ما نعرفه كل ما نحن عليه. وأن تكون حديث هو أن تكون جزء من عدم كل ما هو عس (فيه) ينوب في الهواء»⁵.

⁵ ميخائيل باختين، «الملفوظ الروائي»، ص 132، ديسمبر 1968، ص. 132.

⁶ مارشال بيرمان، «أحداث من وليد وعدم». ترجمة حذر حفيظ. مجلة إسلاماع (الهيئة العامة المصرية للكتاب)، ع. 4، أبريل 1991.

فمن الإحساس المزدوج بالانتماء إلى عالمين أحدهما يتلاشى والآخر ينهض على أنقاضه، تبرز نزوعات التحديث والحداثة، هذه النزوعات ولكونها تجربة للذات والآخرين في ارتياد إمكانات الوجود ومخاطره، تفقد قيمتها إذا هي لم تتفاعل بمرورية المجتمع وصراعاته وتبدلاته المتلاحقة في القيم والأنساق والعلاقات.

وليست الحداثة الأدبية بغريبة عن هذه الأبعاد والدلالات. وقد فهمت الحداثة بالنسبة للأدب، ومنذ «دون كيشوت» على الأقل بالنسبة للرواية، بكونها حركة أدب يوجد دوماً في حالة بحث عن ذاته وإنزالها منزلة تساؤل، ويجعل مثلما تقول مارت روبير من شكوكه وإيمانه برسائله الخاصة، موضوعاً لقصصه وسروده. والأثر الأدبي الحديث هو ذلك الذي يُحقق التغيير الشكلي الأقصى ويُري التوثرات الجدلية التي بدونها لا يمكن للشكل أن يصبح مُتغيّراً ولن يكون سوى تكرار للثابت أو اللامُتغير. الأثر الأدبي الحديث لا يُتصور بدون تدمير شكلي⁷. هذا التدمير هو الذي يهبه علامة الحداثة والتي تموضعه بالتعارض مع آثار أدبية أخرى في النظام التعاقبي للفن. وتعتبر التجربة اللغوية عنصراً مهماً من عناصر الحداثة الأدبية، حيث أصبحت أشكال التعبير وأساليبه وطرائقه كلها تحت الاختبار مُؤدية إلى ما يشبه ثورة الكلمة، تلك التي تُجلبها الاستخدمات الجديدة للغة، والنظر إلى العمل الفني من حيث هو حوار بين الفنان وأداة التعبير الخاصة به.

وباختصار فالحداثة هي هذا الوعي لدى الكتاب والمبدعين والقراء بالحاجة المتواصلة إلى البدائل والإضافات مع ما يرافق ذلك من شك وقلق وخبرة فنية وجمالية كذلك. ومثل هذا التصور يصبح بمثابة بديهية في حالة الرواية، فهي:

«بطبيعتها غير قابلة للتقنين... إنها جنس يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته أبداً، ويعيد النظر في كل الأشكال التي استقر

⁷ «تعتبر كيرسكي - «لشئريات والتشتر» مصير الحداثة والممارسات الروائية»، ضمن أعمال المؤتمر العربي 18 خريف (موزيل، غشت 1983).

فيها. فمثل هذا النوع لا يمكن إلا أن يغوص عميقا في نقطة الاتصال المباشر بالواقع المتشكل»⁸.

إن قراءة الرواية المغاربية من زاوية آفاق حدوثها تستهدف البحث في آفاق النمو وفي جوانب التحول فيها، مادام المتغير والنسبي هما اللذان يصنعان شكل الرواية وليس الثابت أو المطلق. وتروم فضلا عن ذلك المساهمة ضمنا في استشفاف جانب من المنطق الناظم للثقافة العربية في هذا الجزء من الوطن العربي الكبير؛ نقول جانبا لأن الخيال واللغة يُكوّنان بالتأكيد عامليْن من عوامل هذا المنطق، ووسيلة من وسائل التعبير عن التجربة العربية مغاربيا. فالخيال شأنه في ذلك شأن اللغة والسلوك والنظرة إلى الكون «له علاقة بالمناخ من جهة، وبمآسي التجربة التاريخية من جهة ثانية»⁹.

نستنتج من ذلك أن مساعلة آفاق الحداث بالرواية المغاربية من زاوية اشتغالها اللغوي لا ينفصل عن البحث في خصوصيتها وتجربيتها. فهناك علاقة بين المسألتين قوامها السببية من جانب والتجلي المتبادل من جانب ثان:

فتجديد النظرة إلى اللغة الروائية، ومحاولة إعادة تبيرها حتى لا تنقطع عن تيار الحياة، كلاهما ينهض باعتباره سببا لتمييز الخطاب الروائي وتفرد؛ والصيغ الأسلوبية والإجراءات النصّية وسجلات الكلام التي يتم إنجازها فعليا في مستوى الخطاب بالقياس إلى ماضيه وإلى خطابات نظيرة له، كل ذلك ينهض بوصفه من أهم تجليات هذا التميز والتفرد؛ وفي ملتقى هاتين السيرورتين تنبثق الفرضية التي توجد في أصل هذه القراءة وتوجّه خطاها، والتي يمكن صياغتها كالتالي:

تحوّلات الخطاب الروائي المغاربي من زاوية الاشتغال اللغوي، والناسجة لخصوصيته وحدثته، تكمن في أن اللغة تحضّر بهذا الخطاب بما هي منبع لتحرّر المخيلة من قيود النظرة السفلية والتقليدية للغة، ومن إيجاعات الخطر وفحرم نبي تقوم حائلًا بين كلام دأخي وبين عنصر نعمة ونضحت ونوح ومراء البياضات. هذه اللغة تحضّر أيضًا بوصفها موضوع تشخيص دأخي قبل كل

⁸ م. باخين، *الملحمة والرواية*، ترجمة حميد سعيد، دمشق: مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1985، ص. 100.

⁹ عبد الله العروي، *ثقافتنا في ضوء التاريخ*، در تجميع، بيروت، 1985، ص. 193.

شيء. ففي ضوء هذه الخصائص ندرك بوضوح سياق التراجع التدريجي للوظيفة الإحالية للغة، والاستعاضة عنها بهذا الدفق غير المسيطر عليه أحيانا للوظيفة الشعرية الخاصة في الرواية المغاربية.

فالتشخيص الأدبي للغة يأخذ مياسم بحث باللغة وفيها لإغنائها وتطويعها كي تحتضن الأسئلة المتناسلة، تلك التي يتداخل فيها الذاتي بالجماعي، والخصوصي بالكوني، والتراثي بالحدائي، والمعيش بالمستعاد، والتاريخي باليومي، والواقعي بالعجائبي. هذا البحث يغلب عليه طابع التجريب بوصفه وعيا بأن أشكال التعبير المُكرّسة روائيا استنفدت إمكاناتها، وأصبحت من ثمة جدرة بأن توضع موضع تساؤل وتشكيك. طابع التجريب هذا يحيل أيضا على مختلف الاجتهادات التي تفرزها النصوص ضدا على المعيارية، وتأصيلا لجنس روائي حوارى، لا تكسب فيه القوالب المتداولة قيمتها إلا بمقدار ما تخضع للمراجعة وآليات التداخل والتفاعل التي تضفي على الشكل الروائي مرونته المورفولوجية، وقابليته للتوالد المتجدد. إن التجريب بهذا الأفق يؤلف بين كونه تقويما لتجارب الكتابة للنجزّة وحكما عليها، وبين كونه تأسيسا لأشكال لم تكتمل بعد، لأنها توجد في حالة تماس قوي مع غيرها ومع الحاضر.

نقد بلغ التجريب لدى الكتاب وبعض النقاد بتونس خلال الستينيات والسبعينيات درجة من السعة والامتداد تجعل منه حركة نظرية لما يشبه حركة الطليعة أو النعرة العصرية في الأدب. ومن بين مؤشرات هذا المنحى حدة التمرد المعلن على القوالب ولأشكال الثاقمة، وما يكتنف الكتابة أحيانا من غموض مبالغ فيه يكاد يتحول إلى ما يشبه الاستيحاء السوربالي دون سياق مقبول، وهذا الانغماس المفرط في الدعوة إلى «سوت ضيق ثلاثة هي طريق الواقع التونسي، والمجتمع التونسي، والتاريخ التونسي. ونعاصرة التونسية، والخلق التونسي، هي طريق التونسية بكل اختصار»¹⁰، وعنه نصريح بميثاق الكتابة على ظهر الغلاف ولا على صفحات الافتتاح الداخلية.

¹⁰ عز لنين للندي، الأدب التجريبي، الشركة التونسية لتوزيع، 1972، ص. 15.

في حين ظل التجريب بالجزائر والمغرب، إلا في حالات جد قليلة¹¹، أقرب إلى أن يكون مرادفا للتزوع الحداثي في نطاق الوعي بحدود التجريب ذاته. وبعبارة، فالتجريب في الكتابة الروائية بالجزائر والمغرب لا يحمل بعدا مأزقيا مبالغا فيه¹². إنه يقترن بدل ذلك، بالرغبة في تأصيل منظور جديد للأدب في علاقته بالواقع وبالإيديولوجيا، منظور يتعامل مع الكتابة من حيث هي قيمة في ذاتها، ويُشكل لذلك نقطة التقاء بين التجريب بوصفه موقفا وتصورا، وبين الاشتغال اللغوي روائيا بوصفه تعبيراً وموضوعاً للتعبير في الآن ذاته.

في سياق هذا الطابع التجريبي العام، يبرز التشخيص الأسلوبي للغة بما هو عنصر أساسي من عناصر التحول في الخطاب الروائي المغاربي وعلامة دالة على خصوصيته وحدثه.

وهناك ظواهر تُجلى ذلك نوجز أهمها فيما يلي:

- التوظيف الإبداعي لسجلات لغة التداول اليومي والشعبي.
- البناء التهجيني والبارودي للملفوظ الروائي.
- الصوغ الذاتي للخطاب بعيدا عن المونولوجية الأحادية الاتجاه. وفيما يلي تحليل نصي لهذه الظواهر:

1 - التوظيف الإبداعي لسجلات لغة التداول اليومي

والشعبي

اتجهت الروايات المغاربية نحو التقاط اللغات واللهجات والروانات التي تتفاعل في رحم المجتمع وتتناسل في نسيجه مؤلدة «لغة أخرى». وهذا ذاخيرة تجسد في تقديري بذور وعي لغوي جديد آخذ في الثبوت. ونحس عي ذقير بذور تعامل جديد مع اللغة. فاصطناع الدارجة في تعبر ملامح رندت الشعبية وأصناف اللغات الجماعية الفتوية أو حينية أو حينية. هذا اصطناع م

¹¹ تفكر بالأسس في في رويحي «ورقة حوت معربي» و«جدة» لأحمد منيني.

¹² وقد شرحت في دراسة موجزة بعنوان «تواصل أم قطعية في الرواية التونسية؟» إلى مثل هذا المأزق، مجلة الموقف الأدبي، ع. 13-14، سبتمبر/أكتوبر 1985، ونفس الفكرة نجدها بشكل ضمني في لفصل لتي من كتبه «مختصرات في الأدب التونسي» (بالفرنسية)، دار النورس، تونس، أبريل 1989.

يعد بالشيء العارض المقترن بحوار الشخصيات المتخبة تخيليا من الأوساط الدنيا. ولم يعد ينبغي تحقيق المطابقة، ولا تجذير الإيهام بواقعية النص من خلال ما يعرف بـ «اللغة الثالثة»، مثل هذا التوظيف أصبح يقوم بدور تكويني وتناصي. يتعلق الأمر بـ:

* تحقيق تنوع أسلوبى يتغذى من بلاغة العامي والمأثور واليومي، ويقع ذلك في الحدود التي يثري بها تنوع الأساليب الموقفَ التعبيري للغة الأم بالنسبة للإبداع. ومثل هذا التلوين يساهم في الصوغ الحوارى للنبرات التي تمثل في الواقع تباين المتكلمين بحسب نظام التراتب الذي يندرجون ضمنه، ويتفاعلون في سياقه سلبا وإيجابا.

* رصد بعض مستويات التعدد اللغوي التي هي تعبير عما يخترق التشكيلة الاجتماعية من تناقض وتراتب ومفارقة. وإذ تعنى اللغة بالتشخيص الروائي لصورها المتداولة أو «الشعبية» فلأن ذلك يتيح للخطاب إمكانية تصوير مناطق الظل من أنماط الوعي في تساكنها وتصارعها وتوترها. فهذه الصور اللغوية تملاً الذاكرة الجماعية، ومن ثمة فلا يمكن إغفال الأهمية التي لإعادة إبرازها أدبا، فعدا قوتها التداولية، فهي تحتزن سجلات كلامية قيمتها التعبيرية والتصويرية لا تنكر.

إن تنشيط الذاكرة الجماعية عبر تشغيل مخزونها اللغوي يساهم ضمن عناصر تشكيلية أخرى في بناء صلة إبداعية مميزة مع ما في الذات ومحيطها من يباضات، ومع ما في اليومي من حيوية وتدفق وتصدع متباين الأوجه والمظاهر. وهذه بعض الأمثلة:

أ - فنية المثل الدارج الموطّفة في رواية «اللاز» للطاهر وطار ليست مجرد لازمة قولية غايتها التقطيع والترين أو أن «تعكس من بعض الوجوه فلسفة التفكير لدى الشخصيات الروائية»¹³. إن بنية المثل تجرّد لغة خطاب البطولة لشمحية من تقريريته ومن زمنيته المباشرة، وتلفع به إلى نوع من الاستغراق، بما

¹³ عبد ملت مريخ - «سوك الشخصيات في اللاز» (دراسة عبر الأمثال وللعصنات لشعية الواردة في لرواية). مجلة خبة شخصية (تونس)، ع 32، 1984، ص. 125.

أن المثل يتخلى عن سياق ولادته، ويعاد توظيفه بشكل جديد ياعد بينه وبين فكرة المغزى أو العبرة، ويضفي على الرواية طابعا أطروحيا وإشكاليا.

ب - وفي رواية «لعبة النسيان» لمحمد يرادة نلاحظ أن حضور الداروجة المغربية يُغطّي مساحة لا بأس بها من فضاء النص. هذا الحضور يتم بشكل مكثف متصل أحيانا ومتقطع أو مبثوث بين ثنايا اللغة الأم أحيانا أخرى. غير أن وظيفته الجمالية والتصريف الإبداعي لخصائص الداروجة ومقوماتها لا جدال فيها. فالطابع الذي تُشخص به الداروجة يمتح سماته من لغة الحكاية. فالسرد يقوم على اقتصاد لفظي قوامه الإيجاز والإثارة معا، فالجمل قصيرة، وتقطعها يخلق حالة تشويق مضاعف، بفعل بروز نبرة المتكلم وما يدل على خصائصه النطقية ولهجته الاستعلامية تجاه كليمة. هذه الجمل تشي أحيانا بصيغ أسلوبية نمطية ترد في افتتاح الكلام أو عند لحظة تغيير مجراه من قبيل «اسمع أسيدي مُولاي»، أو باستدراج الحكاية كلها نحو ما يشابه قالب الحكمة والاعتبار في خاتمة الكلام «تُيخصّ الواحد يعرف يُخدّم عقلوا أسيدي مُولاي...»؛ أو باصطناع تقنية التضمين حيث يدرج السارد في صلب الكلام حكاية من الماضي البعيد ينير بها واقعة من الماضي القريب المسترجع (النائمة المنسوبة لعلي بن أبي طالب عن حوار حلمي له مع الرسول عن القرن الرابع عشر هـ). وفي جميع الأحوال يبدو التشخيص اللغوي الدارج حريصا على إثارة انفعالات المخاطب المتخيل والمفترض وإشباع فضوله وحاجته إلى الالتذاذ بما يسمع.

إن الداروجة في سياق هذا النص تخلق تموجا في التشخيص اللغوي قوي الدلالة. وهي بذلك بمثابة عنصر إضاءة متفرّدة للذاكرة ولصور اختراؤها للحدث وتفاعلها معه وتسييره روائيا بعد ذلك. وتتأرجح صور هذا التعبير في «لعبة النسيان» بين اصطناع القصص تعبيرا عن بطولة وهمة متوخاة، وضدا على ضعف قسري واقع، وهو ما يسبغ على الكلام نغمة يأس متولدة عن النظر إلى تقدم الزمن بوصفه تقهقرا (كلام شخصية سي إبراهيم). ونستعمل النهجة السوقية المبثثة بما تقوم عليه من سباب وشتمة عنريين من كل مواضع، ضدا أو تعويضا عن دونية اضطرارية لواقع عنيف ومهيمن (كلام البغايا)، والميل إلى

الدعابة والمرح المشبعين بالتلقائية والمهابة معا (كلام للا الغالية الأم تجاه نساء البيت وولده).

ج - وتتميز رواية «ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» لواسيني الأعرج باشتغالها البالغ على المرددات الشعبية وما يقترن بها من أجواء التجمهر والاحتفال من قبيل الأغاني ووشوشات المتسامرين وإنشادات الأعراس والمواسم. يختلف هذه الصور توجه الأسلوب تركيبا ومعنى نحو البوح بما في الأعماق من انكسار وتشوّه وتوق صميم إلى الانعتاق، و«الخروج» من دائرة العطب والعجز:

«واه... يا واه... أنا يا مي...»

دير لجام، باش نربط فمي...

واه... يا واه...

راني فنيث... راني فنيث...

باغي هدر... باغي هدر» (ص. 9)

«دقة تابعة دقة... وشكون يحدّ البأس؟»

لا تلمونا في الغربة يا هذا الناس...

لا تلمونا في الغربة...» (ص. 120-121)

«قولوا لحبابي ارجعوا... وندير جلسة وتكون أصلها

شاوية»

«بركات يا الشيخ... بركات... التبريجة من عند

سراقة العنب... عرمة السميد لالا الروخا... وفي

خاطرك يا عيسى القط... والرقصة معها مدفوعة...

خمسون دينارا للشيخ ربي يخلف» (ص. 176).

في هذه المقاطع وأشباهاها ثلاث ظواهر تستأثر بانتباهنا وهي:

* قابلية الكلام الدارج للاشتغال المجازي انطلاقا من صور البلاغة العربية.

فنية الملفوظات تقوم على المزج بين الإخبل والإنشاء المُصرِّفين بعيدا عن مقتضى ظاهر الكلام، وتستعير لذلك صيغ التوجّع والتحرُّر، والاستفهام الإنكاري، والنهي الاستعادي، والأمر والنداء الإغرائيين، وتتوسل بذلك للتأثير على وحدة المتكلم وخوبانه في كلامه النحوي المنحى، والإنشادي أو الصراخي الأداء.

* حضور عناصر خطائية غير لفظية تدرج في صلب المقاطع أعلاه وتصحبها وتعمّمها، والسارد هو من يقوم بتلفيظها والتأثير عليها في مطلع الكلام وفي نهايته. وهكذا، وربما بسبب ذلك، يتظم المتلقي التخيل والمتكلم

وخطابه في سياق الدائرة نفسها، دائرة الاحتفال الطقوسي المقام فوق شفا هاوية غير منظورة، لكن الكلام المغنى أو المنادى به، وصداه الذي يتردد خارج حلبة الرقص، وانجباس الأنفاس وتوجسها من غموض نهاية المشهد، كل ذلك يوحي تصويريا بأن الفضاء بالفعل، يوجد فوق شفير الهاوية إن لم يكن قيد السقوط فيها.

هذه الظواهر متضاربة تكشف عما يميز المرددات الشعبية الموظفة روائيا من بوح. إنها ميزة تضاعف من النبرة الذاتية للكلام وتقوي توجهه الشعري. هذا البوح يستعير معجمه وإيقاعه من سجل الخطاب الانفعالي المقدم هنا في شكل انفجارات تلفظية ومشهدية. فنحن إذن بصدد لغة شبه طقوسية في أبنائها وتوجهها وتبدل نغماتها وسعيها كلا نحو «التطهير الداخلي»، ونحو اختزال الذات في الكلام والرقص معا أو في تحويل الأعاني والمرددات إلى نفوس وذوات قائمة الوجود.

بينما تختار عروسية النالوتي وجهة أخرى لتوظيف الدارجة على قلتها برواية «مراتيح». فالدارجة تستعمل هنا بوصفها أقدر من غيرها على التعبير عن الهموم اليومية وألصق بالآني الذي لا ضرورة لأن تحتزنه الذاكرة، ومع ذلك فهذا الاستعمال لا يخلو من سخرية أساسها المفارقة بين تفكير عملي يريد تحصيل حاجة مستعجلة (السكن لإتمام الزواج) وتفكير نظري ومجرد يربط حل كل جزئية مهما صغرت بقضايا كبرى وكونية:

«يا بشير لو كان شفت ألبانيا والصين... أو... فيصرخ في وجهي بفضاظة: يزي يزي مختار!... يزي عيشي خوي... أنا نحكيك خوك مغصور نلوج على سكني وانت تقور لي بعد مائة سنة كان حب ربي يحيي المعدلة لاجتماعية نحو لي مشاكلتي... توه هذا كلام يا مخترم» (ص. 10).

هذه الأمثلة تبرز وجود منحنى جديد في العلاقة بين الرواية بوصفها جنسا أدبيا «راقيا» ومركبا. وبين سجلات لغة تدور أيومي ونشعي بوصفها تنتمي إلى عوالم «الهامش». فعلاقة التبعي يستعص عنه هذا بالتنشيط الإبداعي لهذه السجلات. وعنصر المضائق الواقعية يستبب بتأصيل الجمالي لهذه «اللغات» الفاقدة لسلطة الكتابة. هذا التأصيل يمثّل أحد مسالك الضرورية لإغناء العريضة

الفصحى، اللغة الأم للإبداع، ولتأكيد قدرتها وحاجتها إلى الانفتاح على ما يجاورها من لغيات، وإعادة تبيرها بما يتيح لهما معا إمكانية أعمق للتجديد والتطور والمواكبة. غير أن الوجهة العامة لهذا التأصيل بعيدة عن أن تكون هي «تفتيت» مركزية اللغة الأم بطبيعة الحال.. بدل ذلك يقتصر الأمر على البعد التناسلي الذي ينحصر شكل الرواية ويعيد النظر فيما يلوره من منظورات بصدد اللغة والكتابة قبل كل شيء. وهنا يكمن التجلي الأول لتحول الرواية المغاربية من زاوية التشخيص اللغوي، وهو ما يدفنا إلى طرح باقي التجليات ومنها؛

2 - البناء التهجيني والبارودي للملفوظ الروائي

لقد أوسع اهتمام الروايات بتهجين جسمها النصي بمقامات تلفظية متباعدة ومتعارضة أحيانا، وبارودية نقدية في الغالب. هذا التهجين يساهم في تكسير أحادية الملفوظة ويحد من «نقاء» الشكل الروائي ومعياريته. فالفسيفساء التي تبدو عليها روايات هذا الاتجاه تفترض حوارا جديدا بصدد مسألة التجنس وما يرتبط بها من وعي الكاتب وشروط إدراكه لقضايا التركيب الأدبي ومقولاته الجمالية. مثل هذا الوعي يتكرج في صميم الفعل الثقافي المتميز: فعل تحقيق الجدل الخلاق بين مبررات تقويض أشكال تقليدية ومكرسة، وبين الرغبة المشروعة في توليد أشكال روائية مُحَوَّلة ومُعَدَّلة بانتظام، بين ذاكرة الجنس الأدبي وسيرورته التاريخية، وبين حاضره غير المكتمل والموجود في حالة صيرورة تجاه القيود الشكلية والتميمية التي تفرضها لغة هذا الحاضر بالذات، طبيعية كانت أو اصطناعية. وعبر موارد هذا الجدل ندرك بوضوح خطاب المؤلف عن إبداعه وعن صورة الكاتب والتأليف الأدبيين لديه، وندرك أيضا عمليات التداخل النصي في حوارها الذي يتجاذبه التنافس والتناقض أحيانا والتكامل في الغالب.

لقد أمسى النقد الذاتي للخطاب ظاهرة ملحوظة ما فتى حضورها يتسع، ودورها التكويني يزداد أهمية في نصوص الرواية المغاربية. فالكتابة في روايتي «ن» و«هشام القروي» و«لعبة النسيان» لمحمد براءة تجادل إوالياتها، وتجعل من الحوار جسدا لإجراءات السردية والعلاقة الممكنة بين الرواية وبين الحقيقة والوهم وشخصية تُميز إبداعهما الروائي. وذلك هو ما يُسوِّغ إدراج شخصية مؤند دحرجة نص حيث تجادلها باقي الشخصيات الروائية. وتأخذ هذه

المجادلة صبغة مكاشفة تزيل «القناع» عما يعتبر في المنظور الكلاسيكي من خبايا الإبداع الأدبي والأسرار الموقوفة على «عبقرية» الأديب. إن الكتابة من زاوية نقدها لذاها تنفصل عن هذا المنحى «السري» إذ تُسَوِّدُ بياضاتها حروفا تضيء ذاتها من الداخل.

وفي «الفريق» يخصص عبد الله العروي الفصل الثاني عشر من الرواية ليشير بشكل قصصي أخذ، نقاشا مفصلا عن الكتابة، لكن من زاوية أزمتها. والملاحم التي يتم التركيز عليها لمساءلة أزمة الكتابة هاته، ثم انقطاع الكاتب ولا استمراره، أو غياب الموضوع الروائي وفقدانه، أو تكرارته ودورانه على نفسه بطريقة تراكمية تجعل منه «كوكيلا» عجيبا تتلاقى فيه اللمسة الواقعية بأخرى رومانسية، بثلاثة انتمائية وتندافع فيه الدمعة والابتسامة والغضب. إن المؤلف يطرح ضمنا عبر موارد هذا النقاش المطول، الحاجة إلى شكل جديد للكتابة القصصية والروائية. فأبطال هذا النقاش كتاب ومبدعون متخيلون يجمع بينهم الانتماء إلى البحر الأبيض المتوسط، ويوحدهم التفكير في الكتابة بما هي «سلطان منهار» وتستضيفهم مأدبة بأحد مطاعم طنجة. والخيط الناظم لما يرد على ألسنتهم من تعليقات وإشارات متبادلة، هي التلميح إلى ما يدعوه عبد الله العروي في سياق آخر «رواية الشعور» التي هي البديل الممكن الذي يظل موجودا بعد أن «انتهت روايات الحركة والمغامرات والوعي والواقع والتاريخ». مدار الكتابة من خلال هذا الشكل هو «البحث عن النغمة» وما يبررها هو التعبير عن شيء لا يمكن «التعبير عنه بالتحليل العقلاني». وفي حوار سابق على الرواية أوضح العروي أن رواية الشعور هي التي تعنى بقضايا التعبير من قبيل الحكمة والشخصيات وأكثر من ذلك وربما قبل ذلك تعنى بقضايا اللغة:

«فالقصاص الذي لا يهتم باللغة ليس بقصاص. قضية اللغة أساسية (...). فاللغة هي المعنى. هي عالم الفنان»¹⁴.

ويحرص الطاهر وطار على إضمار كلاسيكي يقنع مثل هذا التصور عن الكتابة الروائية. فهو يختار خطاب مقدمات يسهل بسوب مباشر الرواية في

¹⁴ عبد الله العروي، «الأفق الروائي» (حوار). مجلة «كروان». ع. 11، 1984، ص. 177 و184.

ضوء علاقتها بالشكل، وبالسيرورة الزمنية للكتاب وصلتها بالحقبة الزمنية وبمادة التأليف المتخيّلة. ذلك هو شأن المؤلف في «اللاز» و«الزلزال» وتجربة في «العشق».

أما التداخل النصّي فيستأثر بمساحة واسعة من فضاء النص الروائي المغاربي. إنه يأخذ صورا مختلفة كلها توحى بوجود فهم جديد للنص الروائي وبالموقع الذي يشغله المكون اللغوي في سياق هذا الفهم. فمحمود المسعدي في «حدث أبو هريرة قال...» يستعير من الحديث والخبر بوصفهما أقدم أشكال السرد التراثي قالبا تعبيريا يستهدف بلورة طريقة في السرد تقف على الضد من طرائق السرد الغريبة وتسعى لتأصيل موقف معارض لتيار التغريب. ومن خلال هذا القلب يفسح المؤلف المجال أمام اللغة الروائية لتأخذ بعدا تأمليا صوفيا وشعريا مغرقا في القدم ومعبرا في الآن ذاته عن دلالات الشعور والفكر الحديثين.

غير أن هذه الصيغة في توظيف السرد التراثي تظل في طابعها العام خاضعة لمقتضيات الكتابة الإسنادية التي ينتمي إليها الحديث اصطلاحا وتاريخا. وبسبب ذلك يقع هذا النص في مفارقة تعوقه عن أن يكون تجاوزيا في محاورته للتراث السردى¹⁵. فالنص وإن كان مشدودا إلى عالمين ومتوترا بين ثقافتين، والقلب الأدبي وإن كان فاقدا لنقاوته التّراثية، فهما معا يشغلان جماليا انطلاقا من تصور قوامه أن ليس هناك في نظر المؤلف «أطراف من جدة القديم»¹⁶.

وما يفضّل لمثل هذا التوظيف هو قيمته التاريخية، من حيث إنه يُدشّن منحى جديدا في الكتابة، يتيح للغة الروائية أفقا تجريبيا وذاتيا كان له شأنه بالنسبة لوضع الكتابة السردية في نهاية الثلاثينيات تاريخ نشر هذه الرواية مسلسلة، وبالنسبة للجهود التحديثي لأدباء الطليعة بتونس خلال الستينيات وبداية

¹⁵ فقد صنف أحمد اليوري هذا النص «من حيث توظيفه للسرد التراثي ضمن شكل اندماجي لا يخرج فيه النص الجديد عن دائرة الشكل القديم (...) ودون وعي بالوظيفة الإيديولوجية للتراث»، مجلة **المروحة**، ع. 59/58، يوليو/أغشت، 1989، ص. 50. ولاحظ محمد بعمرادة أن التعامل مع **أشكال التّراثية** لدى محمود المسعدي يرجع إلى خلفية ميتافيزيقية تجرد المستعار من معاصرته ويجرد **الكتب** عنه من معاصرته. مجلة **آفاق**، ع. 12، أكتوبر 1983، ص. 77.

¹⁶ محمد **صبيح** حدث **أبو هريرة قال...**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1973، ص.

السبعينيات، تاريخ نشر تلك الرواية في كتاب، وأفكّرُ بالأساس في رواية «الإنسان الصّفر» لعز الدين المدني.

ففي هذا النص وما تلاه من أشباه تتخذ الكتابة من تفجير القوالب القصصية التقليدية والبحث عن إعادة صياغة تماسكها النصّي مداراً لها. وفي ضوء ذلك تعبرُ الذات عن نفسها أو بالأحرى تبحث عنها من خلال عالم اللغة والأشياء. وفي مجرى هذا البحث يصبح الأسلوب مبنياً على أساس التداخل، وهكذا تتشابك عناصر لفظية بأخرى غير لفظية، وتتجاوز الملفوظات بالرّسوم والجدول، وتقطع الجمل ونظام تتاليها بالأطر والأشكال الهندسية، وتتناظر علامات الوقف والعنونة التي تستلهم الخط والرسم القرآنيين بما يشبه بنية التآليف المزدوجة التي تجمع بين المتن والحاشية.

إن التشخيص اللغوي، بما يقوم عليه من تعالقات أسلوبية وإلحاح في طلب الصور والرموز وزخارف الكلام، كل ذلك يصل في «الإنسان الصّفر» درجة من الشّع، يبدو معها هذا التشخيص كما لو أنه يستنفد طاقته وهو لا يزال بعد في بداية انطلاقه. من هنا يأتي ذلك الطابع المأزقي الذي يميّز هذا المنحى التجريبي في الكتابة. فهاجس البحث والمغايرة يصطدم بهوس الأسلبة والمغامرة الشكلية. وهذا الهوس يصدر في الغالب عن تحفيزات إيديولوجية مفرطة. يتعلق الأمر إذن بفضاء تناسّي مؤنولوجي. والحالة هذه، فالخطاب المحاكّي يشغل بوصفه سلطة تعوق الخطاب المحاكّي عن أن ينفي الأول، وعن أن يطل تأثيراته السلبية.

إلا أن أهمية هذا النص ومحمل التيار الذي تبلور من حوله تكمن بالذات في وضعه المأزقي. فالجيل اللاحق من الكتاب سيني حضوره الأدبي على أساس الوعي بما يفترضه هذا الوضع من تساؤل ومراجعة بحثاً عن كتابة تحولية ذات أفق تجاوزي. وتقدم رواية الثمانينيات مثالا لهذا الاتجاه.

فالتعالقات النصّية والأسلوبية في روايتي «النفي والقيامة» لفرّج الحوّار و«مدونة الاعترافات والأسرار» لبوجاه صلاح الدين تتميز بصبغتها الحوارية وتوجّهها الساخر. وبينما يستعير الحوّار أسلوب الترتيل والتوغل في أعماق الكلام المعتقد ذي الإجماعات القرآنية والشعرية، يستعير بوجاه قالب اللغة التراثية

الكلاسيكية وبخاصة قوالب فينّي الخبر والترسل ونثر المعري. وفي الحالتين معا هناك تناول بارودي للصور اللغوية التي تتم محاكاتها. ويتحقق ذلك عن طريق تحويل اتجاه مضمون الرسالة و«تشويهها» من خلال اللعب بالكلمات وإحالاتها وإضفاء الصبغة النقدية عليها.

والصورة ذاتها نلاحظها بشكل جذري في روايتي «عين الفرس» للميلودي شغوم و«أحلام بقرة» لحمد الهراي. ففيما يستعير شغوم قالب خطب الجمعة والرسائل الديوانية، يستعير الهراي بعض مقومات الأسلوب القرآني لفظيا بطريقة بارودية. وفي الأسلوبين معا يحتفظ القالب الروائي الجديد بسابقه، فينتقده من الداخل ويفرغه من وظيفته المعهودة ويُمكنه من تمرير خطاب جديد يكسر وثوقية اللغة ورتابة إيقاعها.

ونفس الظاهرة نجدتها بشكل تفاعلي في «نوار اللوز تغرية صالح بن عامر الزوفري» لواسيني الأعرج. فالرواية تقيم تعالقا نصيا متعدد المستويات مع سيرة أو تغرية بني هلال، ابتداء بالعنوان، ومرورا بأسماء الأعلام والاقبسات النصية، وانتهاء بالخطاب الواصف الذي يضع كل ذلك موضع نقد ومعارضة، يساهمان في توليد شكل روائي جديد على أنقاض شكل السيرة القديمة.

إن العلاقة بين هذه القوالب والأساليب المتغيرة والمتساكنة داخل النص الواحد تتسم بالتوتر. وإذا يكرر الخطاب الجديد خطابا سابقا عليه فلكي ينفيه باروديا، ناسجا عبر ذلك نصا معارضا للأول ومتجاوزا له في الآن ذاته. وإذا كان الوضع الشذري أو التفاعلي لعلاقتي التوتر والنفي يجعل من محاوراة التراث السردي أحد الإمكانيات المتاحة للخطاب والتشخيص اللغوي كي يتجاوزا ذاتيهما، فإن الوضع المهيمن لتلك العلاقة قد يفضي بهذا الحوار أحيانا إلى أن يصبح بدون مخرج. فحلمة الإحساس بتصدعات الهوية وانفلاتات الذاكرة وما يكتنفها من حنين وإيغال في الذاتية واستنهاض «للبيدات» قد تتحول إلى عائق للنص ولغته عن التماس القوي بالحاضر الذي هو قيد التشكل، وتمسي معاصرتهما لذلك في حالة تهديد.

وينهض المكون الاستشهادي بوصفه أحد تجليات التناص أو بالأحرى أحد عناصره الأكثر فعالية في دعم الإيهام المرجعي وتشيط اللغاة الجماعية والفردية بارودية مغربية. ويستوقفنا من ذلك بالخصوص ما يتصل بالإحالات

الشعرية تصريحا أو تضمينا، وبحكايات الطفولة ومرويات الجدة، وبالترميزات التي تنتج عن إعادة توظيف أعلام أو مؤلفات أدبية أو وقائع وشخصيات تراثية أو تاريخية. ففي «أعمدة الجنون السبعة» لهشام القروي تتوالى التضمينات التي تستعير أقباسا من شعر أراغون والسياب ودرويش. وفي «النفر والقيامة» ينحت فرج الحوَّار تراتيله في مفتاح الرواية ويصوغها على منوال نشيد الشاعر الفرنسي سان جون بيرس. وفي «مراتيح» تستحضر عروسية النالوتي على لسان الشخصية الرئيسية بالرواية، بعض حكايا الطفولة وبقاياها الموشومة بالذاكرة منذ أن رددت الجدة أصداؤها على مسامع الطفل، وهو لا يزال بعد في بداية دهشته ورعبه مما في الكون من ألغاز وأسرار شبحية. إن مثل هذا الحفر في الذكريات السَّحيقة يُمثل نوعا من العزاء التصويري «تسلي» به الشخصية الروائية في أزمتها تجاه سديمية الواقع الآني (آن السرد والاستعادة)، واستعصائه على الإدراك، بل وكبر حجمه بالنسبة لوضع البطل ووجهة نظره. وفي ذلك تشييد لعلاقة جمالية جديدة مع المتخيّل الطفولي وصوره اللغوية الكامنة.

ومن هذا القبيل أيضا، تلك المشاهد الموحية والبالغة الشعرية في «لعبة النسيان» لمحمد برّادة. إن أصدااء الوُشُومات المترسّبة بالذاكرة والمستعادة نصّيا باعتبارها تشخّصٌ لغويًا ما قبل تاريخ الشخصية الروائية، هذه الأصدااء لا تتعلق بالسموع أو المروي، لكن بالمرئي قبل كل شيء. من هنا يأتي الطابع التشكيلي الخاص لأساليب هذا التشخيص. فالوصف يتخلّى عن وظيفته التعيينية، ويجّاح نحو الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية. فالألوان والظلال والجو الطقوسي الفاتن هي العناصر التي يُؤنّف نسيجها الشعري صورة الكلمة التي يتمّ من خلالها تنشيط لعبة التذكر المسنية، نكنّ المرعبة أحيانا على حد تعبير الشخصية الروائية. ويستوي في ذلك مشهد «الجد الأبيض الهامد المسجّى فوق المغسل» ومشهد طقوس «المشافة» يحينها الأطفال والمراهقون والشبان وهم ينشئون أشعارا فاتنة «تصيف الربيع خارج الأسوار تصف اللمسة الأولى ورعدة الحب، (...) وتصف رحلة الذين يعودون بعد موته، وانتظار المنفين خلف الجدران يرقصون بلا توقف عدة أيام» (ص. 148).

هذه الاستعادة تُخرج طقس المشافة عن سياقه الاعتيادي وتحول مضمونه الأصلي باعتباره احتفالا موسميا يُقام سنويا بضريح إدريس

الثاني دفين فاس ومؤسّسها ومؤسّس دولة الأدارسة بالمغرب، فتجعل منه تعبيراً عن الحرية وتوفّقاً إليها وإعادة خلق للوجدان والكيان. فالشخصية الروائية تستمدّ من لعبة التذكر إذن الإصرار على البقاء ضدّاً على نوايا الخنق وتقليص دائرة التأثير. وفي ذلك مَلَمَح آخر عن جدّة العلاقة بخيالات الطفولة وصيغ اشتغالها إبداعياً في الرواية المغاربية.

وفي «اللاز» و«عرس بغل» للطاهر وطار تتوالى الإشارات والصُّور التي تحيل على الواقع وعلى الأعلام الأدبية والتراثية. هذه الإحالة تلعب دور المرأة بالنسبة للشخصية الروائية تجاه المآزق الذي توجد فيه، ودور البلاغة بالنسبة للأسلوب الروائي تجاه حاجته إلى الترميز وما يلوّن ذلك من ظلال وإيحاءات تنبع من علاقات التناظر والتماثل:

فالإحالة على تيريز ديسغيرو¹⁷ في رواية «اللاز» تحمل وظيفة رمزية مزدوجة، فهي المسافة التي تفصل زيدان البطل الإشكالي والمنخرط في الوجود من موقع إيجابي عن الانتهازية السياسية التي تريد أن تستغل الكفاح المسلح للاستيقاء على الآخرين وتصفيتهم الواحد بـالآخر. وجهة التحرير في تمزّقها وخلافاتها تناظر رمزيا تيريز ديسغيرو وهي امرأة قاتلة وورعة ومتكبّرة ومضطربة في الآن نفسه، سَمّت زوجها، ثم مضت إلى مصير قاس وبائس وعنيف. وتيريز ديسغيرو حالة نظيرة لحالة الشيخ مسؤول جبهة التحرير المكلف بذبح زيدان ورفاقه؛ كلاهما يفرز ما يعتمل في نفس جيل الكاتنين فرانسوا مورياك والطاهر وطار من أسى وقلق واضطراب، جيل فرنسا بعد الكومونة، وجيل الجزائر بعد

¹⁷ «تيريز ديسغيرو» من أهم روايات فرانسوا مورياك (1885-1970). صدرت الرواية سنة 1926 وتعتبر إلى جانب روايات برناتوس وجوليان غرين تعبيراً عن تحول فني كبير لما يعرف بالرواية المسيحية؛ فبعدما ظلت هذه الأخيرة طوال ثلاثة قرون سجنية لموضوع الاتحاد الثلاثي بين العرش والمذبح والدير، أصبحت مع تيريز ديسغيرو وأشباهها تبحث عن توافقها مع العصر، وذلك بالارتكاز على التصوير الروائي لما هو «فاجع ومأساوي في الكون أو الوجود». ويقدم «زيدان» بطل رواية «اللاز» قراءة تأويلية للرواية في شكل تداعيات واستبطانات وحوارات أحيانا. ويجعل منها في سياق ذلك تعبيراً رمزيا عن مأساة الشعب الفرنسي أو بالأحرى عن مأساة البورجوازية التي ينتمي إليها حين فرّسوا مورياك، ويستحضر عبر هذا التأويل في الحقيقة مأساة الشعب الجزائري في ظل الاتجاه نحو هيمنة جهة التحرير. وتواتر في «اللاز» عملية الاستحضار المنولوجي لتيريز ديسغيرو على امتداد صفحات 168، 169، 219، 247، 248، 250، 251، 252. وفي كل الأحوال ينون هنا أن تستحضر لثوب خلاب رمزية وبناء مجازي يقوِّيان ذاتية الكلام وتروعه لتصوري.

1954 تاريخ انطلاق حرب التحرير وقرارات الجبهة بالقاهرة. فالكاتبان معا يعانيان مأساة جليلهما. ثم إن الفن الروائي من خلال هذه الاستعارة يخلق «فاجعا» يلون بناء رواية البطولة الملحمية لدى وطار بظلال مأساوية تدشن بُعدا جديدا في الحساسية الروائية المغاربية ينسجم تماما مع الموقع المزدوج لـ «اللاز» في الرواية الجزائرية بين الريادة وحاجتها إلى موضوع وبطل إشكاليين، والتأصيل بما يفترضه من جهد في إبداع شكل أدبي متطور يركز على «المفجع» في الصياغة الشكلية للشخصية والحدث والحبكة في آن واحد.

والإحالة في «عرس بغل» على القرامطة وخلفاء بني العباس وغلماهم وخولة أخت سيف الدولة والمتني وغير هؤلاء تهض بوصفها تشخيصا أدبيا لما يميز بحث الحاج كيان عن ذاته من طابع مأزقي حاد:

«تري من أكون اليوم. المتني، أو حمدان قرمط، زكرويه الدنداني، أو أحد خلفاء بني عباس، أو أحد غلماهم أو قوادهم» (ص. 5).

ولعل التناقض الذي تحياه الشخصية الروائية بين مظهريها الخارجي والداخلي وبين الممكن وتحقيقه، هو العنصر الذي يُجلي هذا المأزق. فالحاج كيان ممزق في هويته ومحكوم بدينامية عدم التطابق بين أنه وبينهما وبين المحيط. فقد تحول من فقيه زيتوني وداعية لإقامة العدل وباحث عن كينونته الضائعة بين الرموز والدلالات والوقائع، تحول من ذلك إلى هزي (قواد) بالماخور وأحد زبنائه و«حراسه». فقد أصابه التشيء وفقدان المعنى وصار لذلك أصغر من إنسانيته. والتوظيف الرمزي لأعلام الأدب والتاريخ والدعوة يخلق «مفارقة» ساخرة تخصّص الرواية الواقعية الرمزية. وتؤشّر على بُعد جديد يحكم خسانية الروائية ويعدّل موقف المتلقي «المرهق» بروايات موضوعة لا تكاد تتجاوز أدلوجة الشهيد وحرب التحرير.

إن عنصري المفارقة الساخرة في «عرس بغل»، وانفجّع الملحمي في «اللاز» كلاهما أصبغ على الكلام الروائي توجهها تصويريا وشعريا ورمزيا بالغ الخصوصية. هذا التوجه يجعل من المكوّن الاستشهادي عنصرا بانيا للشكل والدلالة ومرهضا برواية مغايرة. ويستعير مصطفى المدائني في روايته «الرحيل إلى الزمن الدامي» بعض أعلام الفكر والأدب ويتخذ منهم رموزا لقراءة الحاضر.

فزر كويه الفقيه والداعية القرمطي المتوفى حوالي 295 هـ يعاد توظيفه روائياً بوصفه «توقاً إلى الأفضل»، وتضفى عليه لذلك صفة الأسطورة التي تستدعي التحقق والبحث. ومن هنا يصبح زر كويه بمثابة البطل النموذج لشخصيتي عدلي وريم بطلي الرواية المستلهمين من الحاضر المعيش. وإذ يبحث البطلان عن إضفاء طابع الحقيقة والواقع على المثال الرمزي، فإنما يؤصلان بذلك بحثاً عن هوية مفقودة ما فتئ يورق الجيل الجديد من الكتاب بتونس. وفي مقابل هذه الإحالة ذات المرجعية العربية نثر على استعارة أخرى ذات مرجعية أوروبية. يتعلق الأمر بالإحالة على دانتّي في رحلته الشاقة بحثاً عن استجلاء الأبعاد. ومن دون شك فإن النهاية الإيجابية لرحلة دانتّي في «الكوميديا الإلهية»، وما يقتضيه البحث عن الهوية من توازن متوازن بين الشرق والغرب فيهما ما يغري بهذا الاستيحاء الأدبي البليغ. إن العودة إلى الماضي وقراءة الحاضر من خلاله في ضوء التمثيل الرمزي، ينهضان بمثابة معادل موضوعي للمسافة التي تفصل جيل مصطفى المدائني وهو من مواليد 1951 عن الحركة الوطنية بتونس إن لم نقل معادلاً لاهتزاز صورة هذه الحركة وشحوب قدرتها الرمزية.

فالمكوّن الاستشهادي يلعب عدا دوره التناسّي دور المرأة التي تعكس انشطار الشخصية الروائية بين ماضٍ مفقود وحاضر غير ممتلئ.

يتضح من الأمثلة السابقة أن التهجين الكلامي والنصي بالرواية المغاربية يشتغل على محورين، يهيمن في الأول منهما نقد الخطاب لذاته وانفتاحه على بنيات وقوالب تلفظية يستوعبها حورايا، وهي الظاهرة البارزة في نصوص هذا الخطاب بالمغرب وإلى حد ما بتونس، وينشغل الثاني بمحاكاة التراث السردي واللغوي والرمزي محاكاة بارودية من خلال المكوّن الاستشهادي بالنسبة للرواية الجزائرية، ومن خلال الاستعارة القالبية بالنسبة للرواية التونسية. وفي مختلف هذه الصور يسعى الكاتب إلى تكسير أحادية الملفوظ الروائي والاستيعاضة عنها بصوغ حوارية ذي أفق تحوّلي مبنى ومعنى. إنه أفق تلتف فيه الكتابة الروائية حول ذاتها وتخلّي اللغة عن مظهرها التواصلية لتصبح واقعة أدبية في ذاتها على حد تعبير جان فونتين.

3 - الصَّوْغُ الذَّاتِي لِلخُطَابِ بَعِيداً عَنِ المُونُولُوجِيَةِ الأَحَادِيَةِ الأَتَجَاهِ

يتعلّق الأمر بخُطَابٍ يصدر عن سارد ذاتي، غير أنه يُشخّص طويته بصيغة التعدّد. هذا التعلّق بين الذاتية والتعدّد، أو بين الطوية والعالم الخارجي يحوّل مجرى الكلام ذي البناء المونولوجي في الظاهر أو باعتبار وجهة القوالب المهيمنة في النصّ ليجعل منه فعلاً للتواصل والدلالة، بانياً لحقول تلفظية متعدّدة، ومُبنياً بها في الآن ذاته. وهناك عدّة ظواهر تفسّر ذلك وتحلّيه، منها:

* عودة الكتاب إلى استيحاء سيرهم الذاتية. وهم إذ يستعيدون لحظات من ماضيهم قد تمتدّ إلى ما قبل تاريخ تشكل أناهم الراشدة، فهم لا ينون وقائع بقدر ما يصوغون تخيّلات تعيد الاعتبار جمالياً لمناطق الظل في الكينونة وهي في حالة صيرورة وتأرجح وانجذاب، (لعبة النسيان، دليل العنقوان، مراتيج). ويتسع هذا الاستيحاء أحياناً ليستوعب امتداد الوسط في الذات التي تُبْنَى من جديد، وبأسلوب غير مباشر ومونولوجي تارة لا يخلو من حزن ومرارة، شظايا ذلك الوسط وبقيائه المتلاشية في تجويف الذاكرة (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش).

* الاشتغال في مستوى الموضوع على تيمة المزدوج أو الموت أو الهذيان. فهناك من جانب توظيف لشخصية المعنوّه الذي يتحدث لغة ملغزة وموحية ويقرأ الطالع، ويرى الغيب، وذلك من مثل شخصية الدرويش في رواية «الجازية والدرأويش» لعبد الحميد بن هلوّقة، والدرويش القرقوري في «الرحيل إلى الزمن الدامي» لمصطفى المدائني، والمهدرش في «مراتيج» لعروسة التّالوتي، والمجنوبة وجمعة الدرويش في «حقول الرماد» لأحمد إبراهيم الفقيه، وبوجناح وبابا الحكيم في «الأسماء المتغيرة» لأحمد ولد عبد القادر. وهناك من جانب ثانٍ استيحاء لتيمة الموت والهذيان معاً¹⁸، في روايت هشم القروي وفرج حوّار. وفي ضوء ذلك الاستيحاء يتم تشخيص التصدّع الذي يشقّ حوية. وهي موضوع بحث روائي شاق ومضنّ، وتقرّحُ عرضُنا في هذا تحسّني «نكتة» تونس. وإذا كان

¹⁸ من بين الدراسات للتمييزة التي تعرّت موت في أحد تيمات تونس نذكر:

Alia TABAI, «Littérature tunisienne des années 80. La mort et ses versions», in *Ibla*, 1987, t. 50, 160, pp. 269-297.

الموت يمثل التيمة المركزية لهذا الخطاب فالجنون والهذيان ليسا سوى تقنية سردية وصيغة لغوية تصبغان الكلام بذاتية متعددة القيم والرؤى والأساليب.

ويحضر الموت في «لعبة النسيان» أيضا، لكن بوصفه تجربة للتأمل في الافتقاد وإعادة تأويل العلاقة بالأشياء والوقائع والكائنات. الموت في هذه الرواية يبدو أقرب إلى أن يكون موضوعا لاختبار زمن «نمتلكنا أكثر مما نملكه». إنه يقترب بفقدان اللا الغالية الأم وسيد الطيب الخال. وما أن تقع استعادته حتى:

«تثال الاستحضارات دفعة واحدة فلا تترك لي مجالا لترتيب الأفكار، وضبط المشاعر والتميز بين الأزمنة والأمكنة. فضاء شاسع، متناسل، يضمنا. ووجهك، أينما لاح، يمنحني الزهو ويوقظ الكوامن، فأشتهي كل العالم مرة واحدة وتنبجس الرغبة الملتبسة فأقول إنني أبدا الحياة» (ص. 14).

الموت من زاوية هذا النص لا يدق ناقوس الخطر. إنه يدشن بالأحرى لحظة انعطاف في كينونة الكائن. الموت هناك (روايات القروي والحوّار) دمار وفناء، بينما هو هنا (لعبة النسيان) استعادة وبدء من جديد.

غير أن تشخيص الموت من زاوية الافتقاد وهو حالة شخصية (افتقاد الأم والخال) لم يحل دون أن تطرح الرواية قضايا فوق - ذاتية؛ وبالمثل إن تشخيص الموت من زاوية الجنون والدمار وهما حالة عامة (تدمير لبنان) لم يمنع روايات القروي والحوّار من أن تثير قضايا تخص الطوية قبل كل شيء. إن الموت يضيف على الخطاب نغمة الحقد والنقمة والنحيب، وهي مشاعر فردية وخاصة. وعبر الموت وتداعياته وغيرهما من الأصداء التي تصغي إليها رواية «لعبة النسيان» ترصد ذات التلفظ بها الطبيعة المتغيرة والمتوترة للعلاقات الاجتماعية، لكن في سياق انشغال تلك الذات بتعرية أوهامها. وعبر الموت وحالاته الجنونية ترصد ذات التلفظ في روايات القروي والحوّار الوعي الحاد بالذات لكن عبر انشغالها الهوسي بمشاكل الوطن ككل.

ويأخذ الموت في «اللاز» للطاهر وطار معنى بطوليا لا يخلو من طابع مسرحي. فزيان إذ يقبل هو ورفاقه الذبح بديلا للانسلاخ عن «العقيدة»، فلأن ماء لعنة لا يقبل رمزية وتاريخية عن فداء النفس. الموت بهذا الأفق يُجسّد رغبة في حديد في ثقب صورها النابغة من طوية إشكالية ترفض كل مساومة أو

ابتزاز. وهكذا يصبح الذبح رديفا للصلب من حيث كونهما يرمزان للفداء والاستشهاد وما يوحيان به من خلاص وإنقاذ أو تطهير.

إننا إذن بصدد تنويعات عديدة على تيمة واحدة، وخلف هذا التعدد يظل هناك قاسم مشترك يتمثل فيما يميزُ الملفوظ الروائي من تشخيص شاعري تصويري ورمزي، وفي سياق هذا النسيج اللفظي تكسب الذاتية اللغوية بعدها الحوارية إذ «تندفق اللغة الحنون من وعي اللحظة الآسنة جرسا وارف الدغدغة ثقيل الرجع (وتكون هي) دليلى إلى المرفأ الذي ظل يلتهب بنور مصباح كأنه ليلة القدر»¹⁹.

* توظيف لغة الحلم والتذكر والاستيهامات. هذا التوظيف يقوم بأدوار عديدة تخص المظاهر اللفظية والدلالية والشكلية للنص الروائي. فليس الحلم أو الاستيهام مجرد موضوع، لكنه تركيب لفظي وقالبٌ شكلي يخدمان انزياح الخطاب الروائي عن بنية لغة الوصف التقريري والتفصيلي ذات المرجعية البصرية بالأساس، وعن بنية لغة السرد ذات البناء المنطقي الخطي المحكم؛ الحلم والاستيهام يلقيان بالخطاب الروائي في نسق لغة يغمرها الاستبطان والحوار الداخلي لما يتسمان به من كثافة وتقطع أو استغراق ومرجعية أساسها الحلس وملكات الإدراك غير الحسية. فتندفق تيارات الوعي وانسياب عمليات التذكر يمنحان الملفوظ الروائي القدرة على استجلاء عوالم الباطن، وتفجير الرغبات المكبوتة، واختراق سلطة المحظور، بردم المسافة بين الشعور واللاشعور، وبالحرص على ملء بياضات الذات وإعادة إبرازها تخيليا. ومن تضافر هذه العناصر تبلور ملامح كتابة جديدة قوامها تصدُّع وحلة السرد وخصيته. وتفجّر الأشكال الأدبية بتقليص الحدود بينها. وعدة لا تعتبر سكية شذرية²⁰. ومشد يقوم أدورنو فاستراتيجية خطاب في لكبة شذرية تتركز على حو عمية تفض تنصب على «صور لأفكر».

¹⁹ فرج الحوَّار، *التفسير والقيامة*. سلسلة دراسات. سراس نشر. تونس. 1985. ص. 11.

²⁰ يعرف فلاديمير كرتزنسكي الشذري بوصفه «عربا مجموعا - هو وفعي وخص ولم يلدونه النسق، وبوصفه إمكانية للتعرف على معرفة مدح التي حجب غير حرجة تثبت وما يلدو نهائيا أو جاهزا. الشذري هو شفرة التعدد أو للتضاعف. ونش في يقوم كل محوثة لإضفاء طابع النسق عليه»: الشذريات والشذرن، م. م. ص. 579.

إن الصور التي تشخصها لغة الحلم بالرواية المغاربية تتوزعها الكوايس ومشاعر الانكسار، مثلما تجلي ذلك الرؤى والخيالات التي يضطرم بها ذهن كل من اللاز وزيدان في رواية «اللاز»، وإشراقات اشتغال اللحظة البدئية أو لحظة الولادات القيصرية في «لعبة النسيان» و«ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» ووشوم الرغائب المكبوتة والأحلام المنكسرة وأصداؤها في «دليل العنفوان» لعبد القادر الشاوي و«حمام الشفق» لجيلالي خلاص، والمفارقات التي تحكم وضع الشخصية الروائية بين صدق الباطن المتقد بالرغبة وزيف الظاهر المتكلس بأفعال أخلاقيات الهيبة والوقار وادعائها من قبيل حلم إمام القرية في رواية «الجازية والدرائش» لعبد الحميد بن هدوقة. وقد يصبح الحلم أحيانا بمثابة حالة شرود وسهو تدفع بالشخصية الروائية إلى الاستغراق في التأمل والتداعي. وقوام هذا الفعل هو الحنين إلى الأصل والوحدة المفقودة وإلى ارتياد أدغال التاريخ الضائع والتي لا تكاد ترى لا من بعد ولا من قرب. إنها حالة «الرحيل إلى الزمن الدامي» لمصطفى المدائني.

فالتوظيف الإبداعي لسجلات لغة التداول اليومي والشعبي، والبناء التهجني والبارودي للملفوظ الروائي، والصوغ الذاتي للخطاب بعيدا عن المونولوجية الأحادية الاتجاه، تنك إذن هي أبرز المكونات التي تجعل من التشخيص لأسويي لغة علامة دنة على تحوّل خطاب الروائي المغاربي، أي على خصوصيته.

وفي فصول القسم الثاني تحيل لامتدادات هذا التحوّل في مستوى أشمل، مستوى شكل الخطاب الروائي وبعده الدلالية المحتملة ككل.

القسم الثاني:

تحوُّلات الخطاب الروائي المغربي

الفصل الرابع:

التأصيل والمغايرة في الرواية الجزائرية

إن الفرضية التي تنطلق منها هذه القراءة، وتعمل من أجل إضاحتها، تسلخص في أن التراكم الحاصل في الإنتاج الروائي بالجزائر خلال لعقدين الأخيرين، يؤشر على ما تعرفه المكونات الأدبية لهذا الإنتاج من تحولات إيجابية. وقوام ذلك، الاتجاه نحو تكريس خصوصية الخطاب الروائي بعيداً عن التناول الأطروحي، وفي أفق بلورة وجهة نظر نقدية للذات، ولتغلاء من حوزها، بما في ذلك عالم اللغة والكتابة قبل كل شيء.

ومثل هذا المسعى في الدراسة يستند إلى مقياس مزدوج:

فمن جانب يأخذ في احسبان المدى الذي تصل إليه نصوص هذا الإنتاج في انزياحها عن مجمل الخصائص التي تؤلف النموذج «البدئي» للرواية الجزائرية¹، والذي يقترن ببداية السبعينيات، ويتأسس جمالياً على اصطناع الشكل التقليدي للرواية الغربية من حيث الوصف، وتقديم الشخصية، وخطية السرد.

ومن جانب ثان يتابع هذا المسعى سيرورة التطور في إليات الكتابة كما تفرزها الرواية منذ منتصف السبعينيات، وبالخصوص من زاوية ما يقوم بين نصوصها من تفاعلات ذات طابع حوارى بارز. وينهض هذا الطابع باعتباره أحد المداخل الأساسية لفهم تكون الخطاب الروائي وتطوره. فكل

¹ تعبّر «ريح الجنوب» لعبد الحميد بن هلولة الصادرة سنة 1971 أول رواية تصير بالعربية في الجزائر. وصفة أول هنا تشير إلى أن النص يستجيب في بنائه لمكونات الشكل التقليدي للرواية الغربية خلافاً لما سبقه من محاولات ذات النفس القصصي الطويل دون أن تمتلك بالوضوح الكافي «مقاييس» تشكل فروقاً. وذلك من مثل «صوت الغمام» (1967) لمحمد منيع، وغادة أم القرى» (1947) لأحمد رضا حوجو.

رواية تفترض رواية أخرى تسبقها أو تعاصرها، تفترضها بما هي علاقة جدلية، وبما هي مرجع نصي مباشر أو غير مباشر². يتألف المتن المدروس من أربع روايات هي على التوالي: «الآز» للطاهر وطّار، و«الجازية والدرأيش» لعبد الحميد بن هدوقة، و«حائم الشفق» لجيلالي خلاص، و«ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» لواسيني الأعرج. إنها نصوص متعاقبة في الزمن، وتلتقي إلى حد كبير في الفضاء العام الذي يؤطر سياق كتابتها وتداولها، وتنشأ بينها علاقة تحاور ضمني أحيانا وصريح أحيانا أخرى. فقراءتها لذلك تتيح لنا استخراج العناصر المهيمنة في تطور الرواية الجزائرية، علما بأن تطور هذا الجنس الأدبي من حيث هو، ليس خطيا. فالرواية لا تتطابق، لا مع ثبات مطلق في المضامين، ولا مع استمرار تكراري للأشكال؛ إنها تستلزم، حسب تعبير فلاديمير كيرزنسكي، توالدا في المنظورات والأصوات، وتنقيحا في البنيات التناسلية والتلفظية. من هنا تنشأ بين نصوص الرواية علاقة توتر واستبدال هي التي تدججها في جدلية الإنتاج الفني، وهي التي تبرز جوانب الثبات والتحول فيها.

تلك هي حالة المتن أعلاه، وذلك هو مبرر إدراجه في نطاق قراءة تعاقبية تأخذ في الاعتبار دراسة المستمر بوصفه شرطا ضروريا لدراسة التحول، والمشارك بما هو مقيس لتقدير درجة الاختلاف والمغايرة.

I - بحثا عن التأصيل

«الآز» هي ثالث رواية تصدر بالعربية في الجزائر، والأولى التي تصدر للمؤلف³. ومن هنا يأتي ذلك الطابع المزدوج لموقعها المتأرجح بين الريادة وحاجتها إلى موضوع تام ورصين وكلاسيكي في الغالب، والتأصيل. بما يفترضه من جهد في إبداع شكر أدبي متطور وفي مستوى غني المضمون التاريخي بوصفه فضاء مرجعيا لأحداث الرواية وشخصياتها ودلالاتها الممكنة.

² فلاديمير كيرزنسكي، *ملهي العلامات، مقالات في الرواية الحديثة*، موطون، 1981، ص. 3.

³ الطاهر وطّار، *الآز*، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط. 1 (1974)، ط. 2 (1978) وعليها ستم الإحالة بتعين رقم الصفحة بين قوسين داخل متن. وعندما ترد كلمة الآز بلون مزدوجين فهي تشير إلى الشخصية التي تحمل هذا الاسم فقط.

فالثورة المسلحة وما يتفرع عنها من تيمات من قبيل الشهداء، والتضحية، والخيانة، ستصبح انطلاقا من «اللاز» موضوعا مركزيا في الإبداع الأدبي والفني بالجزائر طوال العقدين الأخيرين تقريبا؛ هذا الموضوع يستثير الخيال الجمعي للأدباء والمبدعين بما يماثل الدور الوظيفي لتيمة الديكتاتور بالنسبة للإبداع في أمريكا اللاتينية، أو الحرب الأهلية بالنسبة للإبداع في إسبانيا بين الثلاثينيات ومنتصف السبعينيات.

غير أن المؤلف⁴ وهو يستلهم الثورة الجزائرية المسلحة باعتبارها تيمة «كبرى» وموضوعا جادا، فإنه كان محكوما بجملة من العوامل نوجزها كالتالي:

1. فقد اختار وطّار واحدة من أدقّ لحظات هذه الثورة وأخرجها، لحظة تفاقم الخلافات والتناقضات في صفوف مكوناتها السياسية والعسكرية، وبالأساس في صفوف جبهة التحرير الوطني وبينها وبين الحزب الشيوعي الجزائري. فمع تنامي هذه الخلافات تكرست التصفية الجسدية بوصفها حلا «وهيميا» لتحقيق الوحدة والانسجام، أو حلا صالحا لجميع المشاكل: «يا لها من قساوة... الموت في الثورة حل صالح لجميع المشاكل، يموت الخائن، ويموت المسبل، يموت الإنسان موة واحدة، وعلى يد واحدة... يموت الأول لتستريح منه الثورة... لكن الثاني لماذا يموت؟ ألتستريح الثورة منه أيضا؟ يا للقساوة...» (ص. 38)⁵. فصيح الإخبار التقريري، والاستفهام الإنكاري، والتعجب الباعث على الإشفاق والحسرة، لها عدا قيمتها الأسلوبية، وظيفة كشفية قوية. إنها تكشف عما يُميّز العمق الإنساني للشخصية الروائية من قلق واضطراب وهي تساق نحو مصيرها المجهول أو المفجع؛ وهي صيغ

⁴ الطاهر وطار من مواليد صدارتا بشرق الجزائر عام 1936. تخرّج من جامعة الجزائر ثم من جامعة تونس. شارك في الثورة الجزائرية المسلحة من 1956 حتى 1962 ترحيل متقلا جزائري. إنتاجه الأدبي متنوع ويجمع بين القصة والسرحة والرواية. وروايته هي: ليرن (1974)، عرس بغل (1978)، الخوات والقصر (1980)، العشق وللموت في الزمن الخراشي (1980)، تجربة في العشق (1989)، الشبعة والداليز (1996) وهو الآن رئيس جمعية «المحاضرة» ومدير مجلّة «حيز». وقد صدر العدد الأول منها في شتاء 1990.

⁵ نرد العبارة على لسان قلور في شكل مناجاة وخاطر تلح عيه في الضيق للاحقاق بالعمل للسلح.

توحي ثانية أو ترهص على الأقل بالأجواء المساوية التي تؤطر أحداث الرواية وتحدد مصائر الشخصيات بها، وبخاصة تلك التي تلعب دور البطولة حيث يصبح منتهاها محددًا سلفًا ومن الخارج، أي من خارج الشخصية:

«لقد بلغنا نهاية النهاية: الموت. فليس أمامنا أن نختار سوى الموت، الموت النضالي الحزبي، أو الموت الجسدي» (ص. 255).

2. الغاية من الالتكاء على الماضي القريب والذي يمثل جزءًا من ذاكرة المؤلف⁷ وحياته، لا تتحدد بالتزوع الحيني والرومانسي نحو فترة البطولة، بل تنبثق من الهاجس النقدي الصارم، وبهدف تعرية مؤسسة الثورة. إن حرب التحرير من خلال الرواية ليست كفاحًا مسلحًا من أجل الاستقلال الوطني فقط، ولكنها أيضا ساحة تصارع فيها المصالح الشخصية والاجتماعية. وصراع المصالح هذا، فرض على الثورة أن تتحول من فعل تاريخي إلى فعل مأساوي، تجليه مصائر الشخصيات، ومختلف التداعيات الأدبية، والصور الشعرية السوداوية التي تلح على ذهن الأبطال فتفعم مخيلتهم بالمشاهد والروى التي تولّوها القتامة والأحزان:

«وخاطب زيدان ذاته: - السخنة صورة رومنتيكية لا محالة.. ولكن ليس هناك أية صورة أخرى يمكن أن يُشَبَّه بها الوضع في الجزائر.. لكن تيريز ديسغرو ما دخلها في هذه المسألة؟ لماذا عادت إلى ذهني بعد نسيان سبع عشرة سنة؟ (...) فرانسوا مورباك، لم يكن يعني أي شيء، وليس باستطاعته إطلاقًا أن يهدف إلى شيء معين. لا. في وسعه أن يفرز ما يعتل في نفس جيله من أسى وقلق واضطراب. يقين إنه كان يعاني مأساة جيله. آه السلاز المسكين، ابني ما سيكون مصيره؟» (ص. 247/248).

إن التعرية تبدو أحيانا مباشرة في صيغة خطاب سجالى عار من أية موارد أو زخرف أسلوبى:

⁶ ريد لحس لغارة هو وخمسة شيوعيين أوروبيين متطوعين في الثورة، بعد اعتقالهم جميعًا بأمر من قيادة جهة التحرير الوطني.

⁷ ذكر رمز لوقوع مستعدة يعود إلى الفترة التي شارك فيها وطار في الثورة لنسلة.

«لقد اضطرتكم خلافاتكم مع قيادة حزبكم إلى تكوين حزب جديد، على حساب جميع الأحزاب، وعلى غرار حزبكم المنهار أيضاً. الكفاح المسح الذي توفرت شروطه فاندلع شيء، واستغلان هذا الكفاح لتكوين حزب وحل جميع الأحزاب الأخرى. شيء آخر» (ص. 224).

فالالتفات إلى وقائع الماضي القريب والتي تعود إلى حوالي 1958 حسب ما يفهم من قرائن النص، ونقد ما تراكم في سياقاتها من مشاكل وأزمات تصيب من الشخصية كيانها ووضعها الوجودي، كل ذلك إنما يتم بعين الحاضر، حاضر الكتابة: فخلافات اليوم بما يعني الفترة الممتدة من 1965 إلى 1972 ليست وليدة ذاتها وعصرها فحسب، بل هي إلى هذا الحد أو ذاك امتداد لذلك الماضي وإعادة إنتاج له، مادام الفرز التاريخي للقوى المؤهلة للاستمرار لم ينجز بعد. بهذا المعنى يستدعي الحاضر ذلك الماضي ليسائله، وليضعه موضع المكافحة:

«وشرعت في كتابة [اللاز] في شهر ماي من سنة 1965، بعد تراكم الخلافات والمشاكل داخل صفوف جبهة التحرير الوطني، وبعد الشروع في وضع أسس لإنجازات متعددة اقتصادية واجتماعية. لا بد من استقرار للوضع. لا بد من أن تصفى الأمور، جميع الأمور ذات يوم، أو كما يقول بطل القصة الرئيسي: "ما يبقى في الوادي غير حجاره" ذاك ما كان يطغى على فكري وأنا منكسب على كتابة "اللاز"»⁸.

3. ليست «اللاز» رواية تاريخية. بالرغم من أنها تستلهم أحيانا بعض الأحداث التي وقع ما يشبهها. فنصروف التاريخية التي تطالعنا أصدائها في بعض الصفحات، تعالج روايتاً بوصفها تساهم في خلق وضعية وجودية كاشفة وملهمة بالنسبة للشخصيات: فأحوال هجرة وذاغرت حي عاتمتها زيدان مثلاً، والمناخ النفسي الذي تنق في ياردة تكوينه سيسي بفرنسا ثم بالاتحاد

⁸ «اللاز»، كلمة للمؤلف، ص. 7.

السوفييتي، وأجواء الحرب العالمية الثانية، والمنافسة الانتخابية واندلاع حرب التحرير، وواقع الحزب الشيوعي الجزائري كل ذلك لا يمثل سوى عناصر من شأنها أن تضيء الوضعية الوجودية التي تصفي على شخصية زيدان وعلى عالمه صفة الإمكان. ومثلما يوضح ذلك ميلان كوندرا، فالرواية لا تحلل الواقع، بل الوجود. وليس الوجود هو ما مضى، وإنما هو حقل الممكنات الإنسانية⁹. وقد حرص وطار في تصديره للرواية على التمييز بين الروائي والمؤرخ في تعاملهما مع الظروف التاريخية قائلا:

«إنني لست مؤرخا، ولا يعني أبدا أنني أقدمت على عمل يمت بصلة كبيرة إلى التاريخ، رغم أن بعض الأحداث الروائية وقعت أو وقع ما يشبهها... إنني قاص، وقفت في زاوية معينة، لألقي نظرة - بوسيلي الخاصة - على حقبة من حقب ثورتنا»¹⁰

ولهذا التصريح مصداقية في مستوى النص. فقد تم بالفعل تجريد الأحداث والشخصيات والتجارب من طابعها الحقيقي، وأضيفت عليها صبغة التخيل، وذلك من خلال الإهام الزمني والمكاني، وإشاعة خصائص التعبير الذاتي، والمبالغة في التصوير أحيانا، واختلاق الوقائع أحيانا أخرى¹¹، وتحويل بعض الشخصيات الروائية إلى رموز مثل اللاز وزيدان.

فالعالم الروائي في «اللاز» يستمد إذن مادته الحكائية من سجل السرد ذي الطابع البطولي والمأساوي. فبصرف النظر عن مختلف التفاصيل، يمكن القول بأن الرواية تتخذ من قصة زيدان ومأساته موضوعا رئيسيا لها، وما عدا ذلك من القصص والشخصيات ليس سوى تنويعات ولوينات تصفي على الرواية طابع التوتر، وعلى موضوعها المحوري بعدا

⁹ ميلان كوندرا، *فن الرواية*، غاليمار، 1986، ص. 61.

¹⁰ «اللاز»، كلمة للمؤلف، ص. 8/7.

¹¹ نبيح لاخلاق هنا على تقدم الوقائع خارج المؤلف والاعتيادي، لكن دون أن تفقد الصلة بالمحتمل أو الفرج. من ذلك مثلا: قصة حمو الذي يشتغل في «الفران» تجاه بنات مشغله داخلة ومباركة وخوخة (ص. 27 و 28). وقد نوه زيدان اللاز في ص. 65/64 و 103/102، وكذبة لسي الفرجي مهرب الجنود والفدائيين في ح. كنه ليضاء على قلوب بأنه إنما جاء ليمتحن لا لإخفاء بصوف ثوار.

مأساويًا أعمق. يتعلق الأمر بقصة مناضل شيوعي مخلص لمبادئ الثورة يجد نفسه ذات يوم وبعد سنتين من قيادته للكفاح المسلح، مُرغمًا على الانسلاخ عن عقيدته والتنكر لقناعاته وحياته مبادئه، ومجبرًا على أن يوضع في تضاد مع جبهة التحرير الوطني ومن خلاها مع مؤسسة الثورة ككل:

«أطرق الشيخ قبلا. ثم قال باللغة الفرنسية وبصوت جد خافت: - تحيّد ثقرر في شأنكم. بالنسبة لزيدان لا بد أيضا من تروء من الحقيقة ونسلاخه من الحزب وإعلان انضمامه إلى الجبهة... وبالنسبة لكم أتم، التبرؤ أيضا، والدخول في الإسلام. (...) - ككم شيوعيون، كلكم على السواء، وقد جتم إلى ثورتنا ثخروها. عبق الشيخ منفجرا» (ص. 225/221).

يمثل هذه العبارات التي تشبه أسلوب البرقيات، والتركيب التي تستوحي نبرتها من سجل لغة الإدارة وصيغها النمطية، يوضع زيدان في قلب مأزق. ويتجاوز كونه شخصية روائية متخيّلة فحسب، ليمسي هكنا حالة أو وضعًا تنقلب فيه البطولة إلى مأساة، وتداخل فيه المصائر، وتلتبس القيم والموازين. وتصبح التضحية وحدها هي السمة الفارقة التي تميز هذه الحالة أو هذا الوضع:

«يا للتضحية التي تسود كل شيء في هذا العمل الذي نقوم به. وخيل إليه أن الثورة ليست سوى شيء واحد... هذا الشيء هو التضحية... التضحية بكل شيء، وفي عمقها الكبير (...) وتشابكت المفاهيم في ذهنه... ولم يعد يفرق بين الخواطر، وبين الحقائق... ونسي كل شيء...» [قدور] (ص. 40/39).

وفي تداخل المصائر هكنا تكون كل التوصلات الممكنة قد استنفدت طاقتها على الوجود والاستمرار، وتفتقد كل العلائق نسيجها الناظم، وتنقلب الأشياء إلى ضدها، ويبقى الموت وحده العنصر الحاسم في الفرز: فما أن اندلع الكفاح المسلح ونضجت ظروف تطويره حتى دب الخلاف في صفوف مكُوناته الأساسية مهلّا سيرورة الثورة ككل؛ وفي اللحظة التي يقترب فيها قُدُور من زينة ويثمر اللقاء في عز النيل انبثاق الحب الطافح بالأحلام، في هذه اللحظة تكتشف سلطة الاستعمار ارتباضه بالثورة فيضطر للالتحاق بالجليل

حيث يستشهد تاركاً وراءه أباه الشيخ الربيعي¹² تعذبه حرقه السؤال وبؤس المآل:

«احك لي يا للأز يا ابني كيف مات قنّور ولدي. قيل إنه مات في طريقه بك إلى الحدود. كيف استشهد يا للأز يا ابني؟ هل كان يحدثك عن زينة؟ هل علم أنها رمت بنفسها في البئر حين حبلت من - كومي -؟» (ص. 276).

وما أن يتعرّف للأز على أبيه ويلتحق به في الجبل ثائراً ومكافحاً حتى يفتقده إلى الأبد بعملية ذبح أنجزت على مرآه ومسمعه حيث:

«ظل الأز لحظات يقف مشدوها لا يصدّق عينيه، وعندما انفجرت الدماء من قفا أبيه، صاح في رعب: - ما يبقى في الوادي غير حجاره. ثم ارتخت كل عضلاته، ودارت به الأرض، ومدّ يديه يحاول التثبُّت بشيء ما، ثم هوى» (ص. 273).

وما أن ينتظم الكفاح المسلّح في المنطقة التي يشرف عليها زيدان وفرقة حيث: «العمل يسير على أحسن ما يرام. كمائن، هجومات، اشتباكات، ذبح، اغتيال، غنم متواصل» (ص. 218)، ما أن يحتضن الشعب هذا العمل حتى يُفاجأ زيدان بأمر من قيادة الجبهة يصرفه عن هذا الدور، ويضعه أمام الخيار الصعب، الانسلاخ عن شيوعته أو الذبح: «بينما عقد [زيدان] أصابع يديه وقال بالفرنسية أيضاً: - وإذا لم تتم الاستجابة لهذه الطلبات، فهل هناك حل آخر؟ - آه. نعم. الذبح! قال الشيخ بهدوء» (ص. 222)؛ وما أن تنتهي حرب التحرير حتى يتحوّل الشهداء إلى «بمجرد بطاقات في جيوبنا، نستظهرها أمام مكتب المنح، مرة كل ثلاثة أشهر... ثم نطويها مع دريهمات في انتظار المنحة القادمة» (ص. 9)، وتكتمل الصورة عندما تكشف الرواية في نهايتها

¹² صفة الشيخ هنا ذات بعد إيجابي وتعبي، فهي تحيل على عمر الشخصية وعلى مرتبتها الاجتماعية، بينما ترد عدة أحياناً على الشخصية ذات الانتماء الفكري والسياسي المحفوظ، وذلك عندما تأتي صفة منعت فبذرة حنة تحرير ومسؤولها الكبير كما هو الحال في صفحات: 214 - 215 - 216 - 217 - 220 - 221 - 225 - 273.

على لسان الربيعي عن أن موظف مكتب المنح القابع خلف الشباك كان من الخونة فيما مضى: «- في البدء، لم أكن أطيق النظر إلى هذا الشاب الخائن. لكن ها إنني أتعوده شيئاً فشيئاً. اللّوام يتقب الرخام» (ص. 275). فأني مأساة أعمق من هذه؟ وأي مفارقة أبعث عنى السخرية والتعرية من هاته؟

تلك إذن هي مجمل العناصر التي تبرّر موقع الريادة الذي تبنّوه رواية «اللاز» تجاه الموضوع ومادة التأليف الروائي، وذلك بالقياس إلى ما يواكبها أو يتلوها من نصوص روائية مكتوبة بالعربية تماثلها في استلهاام موضوع الثّورة والشهداء. غير أن أهمية الموضوع لا ترجع إليه في ذاته ولا إلى المنظور النقدي الذي يعرض من خلاله. إن ما يثير اهتمامنا فيه هو الوظيفة الفنية التي يضطلع بها داخل الرواية. فما هي مقومات هذه الوظيفة وتحليلاتها؟

تألف «اللاز» فضلاً عن الإهداء وكلمة المؤلّف والخاتمة، من ثلاثة وعشرين فصلاً لا تحمل أرقاما وغفلا من العناوين. وكل فصل يكرّس في الغالب لتقدم جانب من إحدى شخصيات الرواية، وما يتعلق بها من أحداث، وما تدرج في إطاره من روابط وعلاقات، وما تقوم به من أدوار في النسيج الروائي العام. إن تنالي الوقائع والشخصيات يخضع لنظام التعاقب والتداخل، بما يعني تكسير خطية السرد، وتقديم حدثين أو أكثر في وقت واحد على أساس تقنيّ الإيقاف والاستئناف التناوبي للحدثين. ذلك ما يبيّنهُ التوزيع التالي للفصول بحسب الشخصية المحورية فيها:

الفصل	الشخصية المحورية فيها ¹³
1 + الخاتمة	الربيعي البركاتي
2 + 9 + 11 + 13	اللاز
3 + 4 + 6	قدور
5	حمو
7 + 8 + 10 + 14 + 15 - 17 - 18 +	زيدان
19 + 12 + 23	
12 + 16 + 20 + 22	بعضوش

¹³ بالرواية شخصيات أخرى كثيرة غير أنّا كتب في حدود ما مرر منها.

وتنهض الواقعية الملحمية بوصفها الاتجاه العام الذي يؤطر رواية «اللاز». فخصائصها الفنية ومقومات البناء فيها مؤسستان على جمالية المحتمل والتمثيل، أين يقع التماثل الافتراضي بين العالم اليومي للقارئ وعالم التخيل، ويهيمن السارد العليم مضطلعا بوظيفة السرد والتأويل، ويتم توظيف عدد كبير من الشخصيات تعنى الرواية بمتابعة مصائرهما. ومن هذه الزاوية فقد نجحت «اللاز» في بناء نموذج للشخصية الإشكالية بالمعنى الذي يتصوره لوكاش، أي بما هي نمط يجسد القوى الاجتماعية المؤهلة للتأثير في سيروية التاريخ، وبالمعنى الذي يعطيه باختين للبطل بوصفه وجهة نظر محدّدة عن العالم وعن الذات معا. وأهم ما يطبع عالم الأبطال من هذا النوع هو التناقض بين الرغبة والواقع. فزيدان، واللاز، وقدّور، وبعطوش في النهاية¹⁴، كلهم ليسوا سوى شخصيات تتحرك روائيا من موقع مفارق، موقع تواجه فيه عند لحظة من وجودها الحاجة إلى الاختيار قسرا بالنسبة للثلاثة الأوائل، وأزمة التصدع بالنسبة للأخير. وهذه بعض الصور المعبرة عن ذلك:

أ - قدّور:

«ويُخيل لقدّور أنه غائص في الأعماق... أعماق الأعماق. في بئر عميقة القرار.. ينادي بالإنقاذ، ويمتد له جبلان، واحد أبيض يمثل يد ريمون أو جان أو الحاج الطاهر.. وآخر أسود يمثل يد اللاز أو يد حميو أو يد زيدان.. أو يده هو بالذات، فيحتار بأيهما يتعلق. الذبح من جهة، والرصاص من جهة أخرى.. أما وأما..» (ص. 46).

ب - اللاز:

«يجب أن أفكر في مثل هذا الموضوع، فأنا في آخر المطاف، في مفترق الطرق، بل في المنطلق.. إما وإما - ليس بيني وبين.. أية انعراجة سوى خطوة واحدة، وعليّ

¹⁴ قرأ «في النهاية» لأن شخصية بعطوش تظهر في الرواية بوصفها متعاونة وخاتمة (حركية)، حسب التعبير الخرجي، وذلك على امتداد الفصول 12، 16، 20 قبل أن تصدع من الداخل ويستيقظ فيها عمقها الإنساني حتى لضابط الفرنسي وتشارك في تدعيم الشبكة لتلتحق بعد ذلك بالجليل ليصبح بعطوش بعد الاستقلال د مكتبة حاحة (حالة الرواية، ص. 276).

أن أكون حذرا (...) لقد بلغت النهاية، نهاية النهاية»
(ص. 92).

ج - يعطوش:

«قضى يعطوش أربعة أيام مهولة في الثكنة، كان خلالها بين يقظة ونوم، بين واقع فظيع وحلم مرعب. لا يميز شيئا (...) فقط، كان يحس بتصدع كبير في داخله، بخندق عظيم في صدره وفي رأسه، كذلك الذي تركه قذيفة نابالم في بناية متداعية» (ص. 229).

د - زيدان:

«لقد بلغنا نهاية النهاية: الموت. فليس أمامنا أن نختار سوى الموت، الموت النضالي الحزبي أو الموت الحسدي»
(ص. 255).

فالشخصية الروائية تتحرك انطلاقاً من كونها تقوم على التعارض بين الإرادة والمصير. إنها تتخرط في عمل «جاد» و«خطير» أحيانا دون أن تدرك معناه إدراكاً كاملاً، ويصبح مصيرها محكوماً بوضعية تتجاوزها، وتجد نفسها هكذا في الأخير أمام نهاية حتمية بعد أن لم يعد أمامها سوى الاختيار بين التخلي عن الذات بكل حمولتها والانسلاخ عن الإرادة بكل حريتها، وبين الذبح. إن هذه السمة المحددة لوضع البطل ونهايته، تجعل بناء الرواية خاضعاً لأسلوبين في التركيب:

* أسلوب الرواية ذات البناء المقل، حيث توجه الأحداث بشكل دائري نحو نهاية مرسومة سلفاً، وتقاد الشخصية الروائية وفق تخطيط صارم نحو مأساتها: الاستشهاد (قلور)، أو الذبح (زيدان)، أو القتل (الضابط الفرنسي والملازم ستيفان)، أو الخيبة واليأس واجترار آلام مناضي (الربيعي، حمو)، أو التحول لحد الغيوبة (اللاز) ¹⁵...

¹⁵ شخصية اللاز ذات حمولة رمزية كبيرة حيث تترق لقرتين لصية على متن الرواية للإبقاء بهذه الحمولة: «فيك بنور كل هؤلاء يا اللاز.. بنور كل خيبة.. كل حزن... لا. بقت لشعب برمه... الشعب للطلق، بكل للفاهيم. هذا اللاز، ليس غنياً وليس واعياً تحفر... ليس ثورياً، وليس مستسلماً.. أمي لا كالأمين،

* أسلوب الرواية المفجعة من حيث غزارة الشخصيات والأحداث، والمبالغة في التصوير وبخاصة للمشاهد المخالفة للمألوف ولمنطق التماثل بين عالمي الواقع والتخيل، ومن حيث إن المصير الذي تختاره الشخصية إنما يُظهر عمقها الإنساني، وهو ما يعني التعبير بالرؤى والأحلام الكابوسية ويجعل منهما ومن التذكر عناصر تكوينية ذات أهمية بالغة بالنسبة للشخصية وللخطاب معا.

من هذا البناء الذي يتناسب مع طبيعة الموضوع ومادة التأليف الروائي تسمد «اللاز» طابعها المتميز، وجدارتها بأن تكون هي النص المرجعي الذي ستفاعل معه نصوص الرواية بالجزائر بشكل حيّواري بحثا عن تجاوز ممكن.

II. بحثا عن المغايرة:

إن مقارنة نصوص هذا المتن من زاوية علاقتها الحوارية تسمح باستنتاج الخلاصات التالية:

1. تقوم «اللاز» بمثابة مرجع نصي للروايات الثلاث الأخرى؛ فهي سابقة عليها في الزمان إذ صدرت سنة 1974، ورائدة لها في الموضوع الذي يقرن تقليده بالنقد العنيف ومهد السبيل لها نحو أسلوب جديد في الكتابة يتجنب حصّة سرد، وأفقية الزمن، ويعتمد بشكل قوي على المأكرة وما يرتبط بها من مترجاع وحجم ومناجاة.

2. تنش هند مرجعية مشتركة في مستويين:

أ - مستوى مباشرة على «اللاز» في الروايات الثلاث؛ فـ «الجزائرية وسرويتش» و«ما تبقى من سيرة الخضر حمروش» تخيلان على اللون الأحمر¹⁶ والأصهب من حيث هو علامة فارقة تعين المناضل الشيوعي ذا التوجهات الأمية ولاختيارات جنسية. والروايتان تتحدان هذا النمط شخصية

وشاب لا كالشبان. هذا اللغز. هنا اللاز. كيف جمع منه شيئا؟ لعلي بالحلب فقط أستطيع الوصول إلى أعماله» (زيلان، ص. 164)، فهو إذ يرمي إلى شئ محتمل ولذلك تتخذ الرواية منه عنوانا لها بدلا من زيدان البطل الجاهز وللتتهي.

¹⁶ نقرأ في «الجزائرية والبروايتش» على لسان الضيف مثلا: «نكن عندما جاء الأحمر، الطالب للتطوع صاحب الحلم الأحمر، لم يتحدث أمامها (الجزائرية) عن حبه. تحدث عن عيون تسيل إلى أعلى، عن شمس تخرج من الأرض، عن مناجل تحصد الأشعة، عن مستقبل يتجه كمية إلى المستقبل!... ص. 18.

محورية ومأساوية المصير، شخصية تشارك في أحداث الرواية بالنسبة لـ «الجازية»، وتحضر عبر الاسترجاعات والتداعيات بالنسبة لـ «ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» فتملاً فضاءً نصّ وتملاً حضور الشخصية الرئيسية وذاكرتها:

«تذكّري هذا يا الروح. انلس الحقيّيون، يقولوا ناسا حقيّين حتى ولو أجبروا على العيش في أفقر المواقف.. فأنا، لخضر عملاً كامل حضوري وغنائي.. وحين أرقص، فأنا أفعل ذلك على أمل الالتحام مع روحه نصية التي اشتقناها» (ص. 118).

وترد الإشارة لفظاً وأكثر من مرة إلى زيدان بطل رواية «اللاز» في «ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» من مثل:

«اذبح واسلخ وارم للمقبرة والوديان: .. إنها التركية المعقدة التي لا أفهمها، وفهمها زيدان وليد عمي الطاهر بقوة.. في البداية لم أقتنع بموته (...) تصورت أنه بقدر ما كان عظيماً، كان جامداً عقائدياً.. وربما كنت مخطئاً.. من يدري؟؟ أنا متأكد، أنه لو آل الأمر إلى لخضر حمروش كان تحرك غير حركة زيدان» (ص. 128).

ومثلما عانى زيدان من الهجرة خارج الوطن وفجع في زوجته ورفيقته سوزان، عاش لخضر نفس التجربة وفجع أيضاً في خليلته ماريّا:

«وقتها كنا نموت بالتقسيط وراء زرقة المحيطات.. ومعنا ماريّا التي عثرنا عليها ذات صباح زرقاء، سوداء، هي الطفلة الصهباء الثرية الجميلة، عند باب الحجرة.. لم نقل شيئاً.. لم نشك لأحد ولكننا بكينا..» (ص. 92).

وتحيل «حمام الشفق» على «اللاز» من خلال فكرة الأجنة اللقطة من حيث هي التعبير المجازي عن فترة فقدان الشرعية الوطنية وما يصاحبها من مخاضات وولادات عسيرة مهترية من أعين قوى الظلم والديجور:

«لقضاء ولقبطات ستصير الأجيال المقبلة ولا علم لأحد عما كن وبوجيل اللامرئي وعيون المدينة الساهرة تبركا واحتفاء باستثمار ما اكتثرته لكن من تركة أفنت العمر كله في جمعها وتخزينها بصير ايوبي» (ص. 179).

ب - مستوى الانطلاق في الكتابة من تصور معين للرواية يجعل منها خطاباً له القدرة على تهجين جسمه النصي بحقول تلفظية ومقامات كلامية متباينة، ومكوّنات استشهادية من مؤلفات أدبية ومن اللغات الجماعية: ففيمما يعتمد هذا التهجين في «اللاز» على الأمثال والأغاني والشخصيات الأدبية المتخيلة، والمحاورة، يستند التهجين في «الجازية والدراويش» إلى السيرة الهلالية وطقوس الحضرة والجذبة الصوفيتين والأمثال أحياناً؛ ويتحقق التهجين في «حمائم الشفق» عبر لغة التشكيل وفن الرسم والغناء؛ ومن خلال الأغاني والمرددات الشعبية وحلقات الرقص والشعر بالنسبة لـ «ما تبقى من سيرة الخضر حمروش». ومثلما يقول كرينسكي، فهذا الالتفات في بناء الخطاب الروائي إلى شذرات من اللغة الجماعية والاستشهادات الأدبية والفنية له وظيفة فنية أساسية. إنه يدعم الإيهام المرجعي، ويعيد تنشيط مبدعات الذاكرة الجماعية بقصد تقريب الواقع وتشخيصه جمالياً، بصيغة تفضي بالرواية إلى تأكيد طابعها المميز من حيث هي خطاباً للسخرية والنقد وتعريّة الأوهام وإدانتها:

فمن خلال إبداع أسطورة جديدة عن «الجازية» يقوم عبد الحميد بن هدوقة¹⁷ بالتعرية الرومانسية لتأقظت الجزائر المعاصرة، هاته التي تتوزعها الخرافة والحقيقة. حلم وثواقع. الاستقرار والمجرة، الفكرة وصورها، الخيبة والإصرار على مقاومتها. إن ثروية بقدر ما تغوص في التراث وتضيء التقاليد التي تشد القرية إلى ماضيها المسحوق، بقدر ما تلامس الحاضر أين وأنى تتشابك تلك الرغبات والاستيهامات الثغرية بتك التي للجماعة. وعن هذا التردد ينشأ الشكل الحلزوني الذي تقدم القصة من خلاله. فهناك زمان يتوزعان فصول

¹⁷ عبد الحميد بن هدوقة (1925-1996). من مؤلفات أسطورة نولاية سطيف بالجزائر. درس بالمعهد الكاثوليقي بقرطاجنة وبالزيتونة في تونس. يكتب في مجالات القصة والتمتع والرواية، وروايته هي: ربح الجنوب (1971)، نهاية الأمس (1975)، بان الصبح (1981)، خبز والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، وعليها تم الإحالة في المتن، وعنا بوع حبيب (1993). تعتبر المرأة تيمة مهيمنة في رواياته وأيضاً الرئيسي بها: نفيسة في ربح الجنوب، ورقية في هبة لأمس، وذيلة في بان الصبح. وكلهن يتميّن إلى سجل السرود الواقعي حيث تم معالجة العلاقات الاجتماعية في ضوء مؤسسة الزواج القسري أو من خلال الأرض في صلتها بالإصلاح الزراعي. أما الجازية فتعني من سجل آخر هو إلى سجل الرموز والأساطير أقرب منه إلى سجل الواقع.

الرواية الثمانية، يقترن الأول بالاسترجاع والحلم أسلوباً مهيمناً، وبالسجن فضاء، وبالطيب بن الأخضر الجبائلي، السجين شخصية، ويقترن الثاني بلحوار أسلوباً غالباً، وبالذرشة وطقوس الدراويش، والدراويش، وزرادتهم فضاء، وبالأخضر الجبائلي، والدراويش والرعاة، وعابيد، وحجيلة، والعجوز عائشة، والجازية كشخصيات. وبين البداية والنهاية علاقة تناظر قوامها الإرهاص بتجاوز العقم الذي يميز الذرشة. فالزغاريد وطلقات البارود المعلن في ختام الرواية عن أن بيت الأخضر الجبائلي يعيش حدثاً عظيماً تقابل فعل إبداع الطيب بن الأخضر في السجن وإغلاق الباب من ورائه في افتتاح الرواية. ومن الممكن أن يبدو هذا التناظر التقابلي بين البداية والنهاية روائياً جذاً، لما يضيفه على بناء الرواية من وحدة واتساق، ولما يوحي به من احتمالات دلالية مفتوحة على المستقبل، ولكونه يقوم بتكسير محتمل للدائرية الزمن وأسطوريته في «الجازية والدراويش».

إن السارد في الرواية هو السارد لصوت اللاعقل من حيث هو التعبير الوجهه عن العقل:

«- أتدري أي شيء هي الجازية بالنسبة للذرشة؟ هي الحلم الذي يبيت كل ليلة في فراش كل راع وكل فلاح وكل درويش! هي العروق الماضية، وهي الثمار التي ستولد! هي حمامة حائمة فوق رأس جبل، من يستطيع قبضها» (ص. 172).

وفي «حمام الشفق» يتجه جيلالي خلاص¹⁸ نحو تعرية المسكوت عنه وتفجير الرغبات المهربة بفعل تحنر بنية التجمع في التجمع على امتداد خمس مائة سنة من تاريخه:

«ليالي الخزي أيضاً. دكنكم شوي لصي حسد نقتله وهي مراهقة، حين كانت تتعقب في متحف آيس (م في أوله أم في آخره؟) على زمرمة أعويها وتعتقها»

¹⁸ جيلالي خلاص من مواليد عين الدفلى. بدأ ينشر أعماله سنة 1969 على صفحات الجرائد لوضعية والعريية. يكتب إلى جانب القصة، الدراسة، والترجمة، والرواية. ورواياته هي: نورس لشفق، نسمة خمر، رائحة الكلب، حمام الشفق، للوسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، وعليها تم الإحالة هنا.

وشهقاتهما المحمومة وهما يتعاطيان الحب على مبعدة شبر
من مرقدها وأخيها الذي كان يتفاعل النوم
ملتصقا بعبوها مذكيا جمرها بزفراته الحرى ولولا
الحرب...» (ص. 145).

ومن أهم خصائص هذه الرواية عدا طابعها التجريبي الواضح، معجمها
الغني والمتعدد المستويات حيث تتداخل لغات مستقاة من أربع سجلات هي
على التوالي: سجل الحياة العاطفية والجنسية، وسجل التاريخ الاجتماعي
للحروب والصراعات، وسجل الخطاب السياسي المباشر، وأخيرا سجل فن
الرسم ابتداء باللوحة، ومرورا بالألوان والظلال والمسافات، وانتهاء بتوظيف
اصطلاحات النقد التشكيلي. وفي مختلف هذه المستويات تتميز الجملة بطول
النفس واسترساله، وبالإكثار من الجمل الاعتراضية والفصل بين المتطالين،
الأمر الذي يضيف على التركيب شيئا من التعقيد، ويصبح أحيانا عائقا أمام
خطية القراءة. إن الجمل الاعتراضية تصبح أحيانا نوعا من المواربة الأسلوبية
تتيح للسارد تمرير تعليقاته وتأويلاته. ويدو المقطع النصي لذلك شبيها بصورة
الكتابة في المؤلفات الكلاسيكية التي تقسم الصفحة إلى متن وحاشية.

إن السارد في رواية «ما تبقى من سيرة لخضر حمروش»¹⁹ هو
السارد لحيية الأمل الباحث عن موقع في الوجود، وعن معنى يبرر الكينونة.
والشخصية الروائية تقدم باعتبارها تمزقا وتشظيا مستمرين بين ماضٍ مثقل
بالجراح والذكريات المصدومة المترسبة في الذهن والوجدان، وحاضرٌ مقيّد
بالكوابيس منفلت أبدا من أيدي الحالمين بامتلاكه. إنها محفزة بذكرى في حالة

¹⁹ واسين الأعرج من مواليد مغنية بالجزائر عام 1954. تابع دراسته بالجزائر ثم بدمشق. يعمل أستاذا محاضرا
بجامعة الجزائر ووزارة إحدى جامعات فرنسا. وعدا حضوره الثقافي للتميز فمحالات الكتابة لديه متنوعة تجمع
بين الأدبي والجامعي، وللقال النقدي، والقصة، والرواية التي صغر له منها حتى الآن: وقائع من أوجاع رجل
غير صوب البحر [في جزئين] (1981)، نوار اللوز (1983)، مصرع أحلام مريم الوديع (1984)، ما
تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار الجرمي، دمشق، بدون تاريخ. والغالب أنها صدرت عام 1989. أما
تاريخ بعضها فيعود إلى عام 1980، «رمل للآية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» (1993)، و «سيده للقيام»
(1995). وعن اللغة من حيث هي موضوع للتحقيق الأدبي، والتمرد بوصفه السمة البارزة في الشخصية
الروائية والعلامة لثقة على بقطة الإحساس والضمير لديها، وعالم الخلود والتمرد أين يكون الحدث
الإنشائي في مصفوع وعلى لغة الاحتياز بمثابة الفضاء لحركة السرد، وللإل إلى التجريب ككاف حداثي،
كانت تتجلى مع لغة أدبية ولغة أساسية لفهم جماليته.

صدمة، ولكي تستريح من عبء الشعور بالذنب تستحضر ندمها وتحقد على انتهازي العهد الجديد وتبحث عن أسلوب مواجهتهم. فالنقد والتعرية ينصبّان هنا على اللاشعور الدفين لدى الشخصية الروائية من حيث هو تجسيد للاشعور الجمعي إجمالاً:

«أنا الذي ذبحتك وأنا الذي ردمتك في حفرة.. قالوا لي بأن أبلغك لتحفر قبرك، لكنني فعلت كل شيء بنفسني، وبدون علمك.. كنت أخاف أن أشفق عليك وأذبح مكانك، وأنت تعرف البقية. إيه نحن لا نتذكر كم إلا عندما نحاصرنا الهموم.. الدنيا بنت كلب» (ص. 15/14).

(...)

«قد تكون أيام الفقر التي عشناها، وما زالت تبغنا... ربما الإحساس بالذنب.. فلخضر حمروش كان أنا، إلا لحظة الذبح كنت أنا بكل نقصي وأنايتي، وجبي» (ص. 161).

(...)

آه يا لخضر يا حبيبي (...) كم إن الجراح القديمة ما تزال تنبض بالحياة... إنها كاللدود، لا تفرخ إلا في المواسم الملتهبة... اللحظة المخيفة يا لخضر حمروش... تعود... تفتحمني تستغزني... تسكن رأسي بالرغم مني تغوص في الجراح كالسنان المذبة» (ص. 200).

يمثل هذه العبارات المنقصة. وحدة في نبرتها. وفندائية في توجهها، تجهد الشخصية الروائية نفسها كي تروح وتين عن تواطؤها وتصدعها، وتغمري في ماضيها المشروخ وأحلامها المنكسرة. إن تنفضاً من هذا القليل يوحى بأن الشخصية تندرج داخل الرواية فيما تريد أن تكون لا فيما هي:

«ماذا أقول يا خضر.. إنها اللحظة القاسية، التي تخضع الآن لولادات القيصرية (...) العالم قاس كحجر الوادي. (وحد دين محمد) يجبرونا على وضع خمسة أصابع عنى صراخاتنا، لكننا مصرون على عدم الصمت أبداً» (ص. 10/9)؛

وعن هذا الإصرار ينشأ طابع العنف المهيمن في هذه الرواية: فكل شيء فيها ممتزج بالعنف والانفعال القاسي بما في ذلك تجربة العشق، وطقس الرقص، ونبرة الكلام.

3 - غير أن التفاعل النصي في الروايات الثلاث التالية لـ «الآز» لا يتم بشكل سلمي، بل يأخذ صيغة حوارية يحرص الروائيون في سياقها على المغايرة والتجاوز: فبينما تتم الكتابة في «الآز» من موقع التعرية النقدية للماضي، تتم هذه الكتابة في «ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» من موقع التقويم السلمي للحاضر أمام الشعور بالمرارة تجاه ما انتهت إليه الأمور من إخفاق وجحود؛ في حين تتم الكتابة في «حمائم الشفق» من موقع الحلم الطوباوي في تغيير أسطوري يعيد تشكيل المدينة من أساسها؛ ويتعين هذا الموقع بالأسطوري واللاعقلي من حيث هما القادران على الوصل بين الماضي والحاضر، بين الحياة والإصرار على مقاومتها بالنسبة لـ «الجازية والدرأويش».

4 - إن خط المغايرة هذا هو الذي يكرس خصوصية كل نص روائي وفردته بالقياس إلى غيره؛ وهكذا تصبح كل رواية منتجة لخطاب أو أنها وليدة له: خطاب التراث المعاد توظيفه في «الجازية والدرأويش»؛ وخطاب الرغبة المستيقظة تماما كما يستيقظ الحلم والخيال صاهرين هكذا سجلات لغوية متباعدة في سياق لغة تطبعها اصطلاحية فن الرسم وظلاله في «حمائم الشفق»؛ وخطاب الذاتية المستعادة أين تبحث الصدمة عن العلاج، والتصدع عن التلاحم، والحياة عن الظفر بالنسبة لـ «ما تبقى من سيرة لخضر حمروش». كل هذه الخطابات تهض باعتبارها أفقا لتجاوز خطاب البطولة الملحمية ذات الطابع الإشكالي المميز لـ «الآز»، وعنصر لتكسير الخطاب الأطروحي ذي الطابع التبشيري والثوقي في الغالب، والذي يهيمن في العديد من الروايات والإبداعات الفنية بالجزائر وخاصة تلك التي اتخذت من حرب التحرير والشهداء موضوعا لها.

5 - هذه الخطابات في تمايزها تلتقي بحكم انتمائها إلى فضاء تداولي واحد في تأكيد ثلاثة مقومات تشترك نصوص الرواية الجزائرية في الاشتغال عبيد:

أ - تنوع الشخصيات وكرتها وفعاليتها النصية: إن روايات المتن المدروس مهمة لبناء النماذج والأنماط. واللافت للنظر هنا هو الموقع الذي ما يزال السارد العليم يحتفظ به بالقياس إلى الشخصية وبنية السرد المتسمة بالتقطع والتداخل.

ب - الحضور المكثف لعنصري التذكر والحلم سواء أكان رؤيا منامية أو استشرافا أو هلوسات. ويتلازم مع هذا العنصر وما يقتضيه من أساليب الاستبطان والحوار الداخلي والاستبصار، تبدو شاعرية اللغة إنجازا دالا وذات وظيفة قوية في إضفاء طابع التصوير الحي والمشهدى على النص.

ج - هيمنة العنف في مستوى النبرة والموضوع: عنف التقاليد والموروثات في «الجازية والدرأويش»، وعنف الحدث والانفعالات في «اللاز» و«ما تبقى من سيرة لخضر حمروش»، وعنف الاستيهامات والخيالات في «حمام الشفق» و«ما تبقى من سيرة لخضر حمروش»، وعنف اللغة فيها جميعا: فالكلمة مشحونة بالتوتر، والمبالغة، والذاتية، والرقص والغناء حاد وقاسٍ وحزين، والحلم كابوسي في الغالب:

«قلي يحدّثني بشيء، ذلكم الحلم المزعج الذي رأيته قبل لحظات.. لم أكن نائما. لا أبدا.. يا لها من هاوية، ويا لها من ثعابين.. سوداء، مُشعّرة، أفواهها كأفواه التماسيح.. كلا، رؤوسها وأفواهها كأنها لجمال» («اللاز»، ص. 144).

إن الحلم المزعج يأخذ أحيانا طابع سُخرية تفضح المفارقة التي تحكم الشخصية الروائية بين صدق «الباطن» المسكون بالرغبة المكبوتة والإنسانية المقهورة، وبين زيف الظاهر الذي يفنل أخلاقيات ويدّعيها. والشخصية في هذا الحلم تتحول إلى موضوع للضحك والدّعاية يوحيان بوحية نظر سارد أو المؤلف. ومثال ذلك حلم إمام القرية في «الجازية والدرأويش» نجتزئ منه المقطع التالي:

«تقدّم إليه، تحتضنه وتبكي. تبكي... يرق لها. يشعر أنه صار كله حنانا في ذلك الحميم. يقودها للفراش... لكنه في اللحظة المشرفة على النلة القصوى، يلمع سيف في

القاعة، علي شكل برق! يفهم في حلمه ذاك أن السيف هو أحد الأولياء. وقبل أن يتمكن من الابتعاد عن الفتاة يقطع السيف عضوه التناسلي داخل الفتاة! يفيق من حلمه مذعورا صارخا: "قطعه! قطعه! تستيقظ زوجته النائمة إلى جانبه خائفة مضطربة: «ماذا حدث يا رجل؟ ماذا قطع؟ من قطعه؟». يعود الإمام إلى اليقظة نهائيا. يسترد أنفاسه وهدوؤه. يستغفر الله. يلعن إبليس، يلعن الطالبة المتطوعة التي تعرض بلا حياة أنوثتها في الطرقات. تعيد زوجته السؤال... لا يصدقها في الجواب. يزعم أن شخصا أجنبيًا جاء إلى الدشرة وأخذ يقطع الصِّفصاف... تلعن الزوجة بدورها «قاطع الصِّفصاف»... يقوم الإمام يتوضأ. يُصلي ركعتين «تكفيرا» عن أحلامه المذنبية! (ص. 83/82).

وللإشارة فإن مثل هذه الظلال الفرويدية ترد بنسب متفاوتة وبسياقات مختلفة في كل روايات المتن المدروس.

إن عالمي التأسيس والمغايرة وما يرتبط بهما من مقومات وما ينشأ بينهما من تفاعل، يؤشران، إلى جانب ظواهر أخرى لا تتسع لها هذه القراءة، على إيجابية التحولات التي تخترق الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، وذلك في اتجاه تقوية الذاكرة النصّية للرواية وتطوير سبل إغنائها وتعميقها. فالفعل الوحيد للذاكرة الجنس - أدبية «لا يتمثل في أنها تحت فقط على التقليد، وبالتالي على الثبات، وإنما تحت أيضا على التويع: لأننا لا نكرّر ما نقلد، وإذا حصل تكرار ما يُقلد فالنتيجة تكون حصول أدنى درجات التطور»²⁰.

²⁰ جيزر حيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط. 1، 1985. ص. 87.

السَّاحِرُ والبحث عن الذات
في «أحلام بقرّة»

تتألف «أحلام بكرة»¹ من عشرة فصول مستقلة في ذاتها، ومتراصة بكتلية النص عبر وحدة السَّارد وحضوره المهيمن. وكل فصل يحمل عنوانا استعاريا تأتي الرواية بعد ذلك على تبيان مغزاه وربطه بمجرى النص. وهذه الفصول تأخذ في انفصالها واتصالها العضوين شكل أقصوصات تجعل من الثنائية والتضاد مقومًا أساسيا في مستوى البناء. ففي تقابل مع محمد الشخصية المحورية بالرواية. والتي

- «الأسوار» (قصص)، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1980.

- «فيل القبط» (قصص)، لجنة الثقافة للإتحاد لاشتراك في حقوق النشر المغربية، الدار البيضاء، 1989.

القاعة، على شكل برق! يفهم في حلمه ذاك أن السيف هو أحد الأولياء. وقبل أن يتمكن من الابتعاد عن الفتاة يقطع السيف عضوه التناسلي داخل الفتاة! يفيق من حلمه مذعورا صارخا: "قطعه! قطعه! تستيقظ زوجته النائمة إلى جانبه خائفة مضطربة: «ماذا حدث يا رجل؟ ماذا قطع؟ من قطعه؟». يعود الإمام إلى اليقظة نهائيا. يسترد أنفاسه وهدوؤه. يستغفر الله. يلعن إبليس، يلعن الطالبة المتطوعة التي تعرض بلا حياة أنوثتها في الطرقات. تعيد زوجته السؤال... لا يصدقها في الجواب. يزعم أن شخصا أجنبيًا جاء إلى الدشرة وأخذ يقطع الصِّفَصَاف... تلعن الزوجة بدورها «قاطع الصِّفَصَاف»... يقوم الإمام يتوضأ. يُصَلِّي ركعتين «تكفيرا» عن أحلامه المذنبية! (ص. 83/82).

وللإشارة فإن مثل هذه الظلال الفرويدية ترد بنسب متفاوتة وبسياقات مختلفة في كل روايات المتن المدروس.

إن عالمي التأسيس والمغايرة وما يرتبط بهما من مقومات وما ينشأ بينهما من تفاعل، يؤشّران، إلى جانب ظواهر أخرى لا تتسع لها هذه القراءة، على إيجابية التحولات التي تخترق الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، وذلك في اتجاه تقوية الذاكرة النصّية للرواية وتطوير سبل إغنائها وتعميقها. فالفعل الوحيد للذاكرة الجنس - أدبية «لا يتمثل في أنها تحت فقط على التقليد، وبالتالي على الثبات، وإنما تحت أيضا على التنويع: لأننا لا نكرّر ما نقلد، وإذا حصل تكرار ما يُقلد فالنتيجة تكون حصول أدنى درجات التطور»²⁰.

* حيزر حيت. مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط. 1، 85.

الفصل الخامس:

السّآخر والبحث عن الذات في «أحلام بقرة»

إن الدّارس قارئاً كان أم ناقدًا، لا يؤسّس موضوعية التحليل والتأويل بشكل دقيق إذا هو لم يراع مبدأ النّسبية، وإذا هو لم يحدّد زاوية مواجهته للآثار المدروسة. والواقع نفسه لا يمكن أن يُرى إلا من إحدى الزوايا، فاحترام الرؤية الجزئية التي للإنسان عن الواقع من شروط تحقيق الموضوعية كذلك. والزاوية التي نختار إثارة الحديث بصدها هنا تتعلق بالشكل الأدبي مثلما تجسده «أحلام بقرة»، أو بالأحرى أهم العناصر التي تؤلف هذا الشّكل. فنتمسّ المعرفة بالشكل، يمثل أحد العوامل التي تفسّر الشروط التي تصنع مكانة العمل الأدبي، وتبين عن جوانب تميّز لما يميّز الحساسية لأدبية من جمود أو تحوّل، تقليد أو تحديث، معيارية أو تجريب.

تألّف «أحلام بقرة»¹ من عشرة فصول مستقلة في ذاتها، ومتراطة بكلية النص عبر وحدة السّارد وحضوره مهيمن. وكل فصل يحمل عنوانا استعاريا تأتي الرواية بعد ذلك على تبيان مغزاه وربطه بمجرى النص. وهذه الفصول تأخذ في انفصالها واتصالها العضويين شكل قصصات تجعل من الثنائية والتضاد مقومًا أساسيا في مستوى البناء. ففي تقابل مع محمد الشخصية المحورية بالرواية، والتي

¹ محمد المهرادي، **أحلام بقرة** (رواية). در خطاي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، نوفمبر 1988، 93 ص. تتم الإحالة على هذه الصيغة دخل المتن.

والمؤلف من مواليد 1948 بسوق الأربعاء لغرب (غرب). خريج مركز تكوين المفتشين. يعمل مفتشا للتعليم وأستاذًا بمعهد التخطيط والتوجيه التربوي برباط. يكتب في مجالات القصة والرواية والمقال الأدبي. صدر له:

- «**الروز المر**» (قصص)، اتحاد كتاب لغرب، دمشق، 1980.

- «**فيل القط**» (قصص)، لجنة الثقافة لاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1989.

تستأثر بالسرد والبطولة معا، تطالعا شخصيات عديدة من أبرزها: موسى وعيسى اللصان، والأعمى ذو الماضي المشبوه والحاضر البائس، وللا التبول، والجدّة، وطيرُ بقر الطائر الجارح، وكل شخصيات العالم العلوي، عالم الفيلات والقصور. هذه الشخصيات الأخيرة على ما بينها من تفاوت تجمعها في إطار واحد محاولة الإيقاع بالسارد البطل، فيبادهها لذلك النفور والعداء.

تجري وقائع الرواية في فضاء منفتح أحيانا مغلق أحيانا أخرى. وفي الحالتين معا يستمد خصائصه من السجل الواقعي، حيث تحافظ الرواية في تعيين الأماكن على أسمائها المعروفة، وصفاتها المتداولة لدى القراء المحتملين. والفضاء بعد ذلك مدبني يقترن بمدبني الرباط وسلا. ويتسم موضوع الرواية بالبساطة والطرافة. يتعلق الأمر بقصة مساعد تقني خضع وهو في الثلاثين من عمره لعملية تحويل أفضت به إلى أن يصبح بقرة بدماغ بشري. وبالرغم من جهده المبذول، كي يفلت من قوارير الدكور ومحلوله الكيميائي، فإنه يقع بعد رحلة شاقة في قبضته من جديد، فيقضي السارد نخبه بجانب الدكور، لكن بعد أن يلحق بلسانه أول شعاع يطل من ضوء النهار، وبعد أن يطلق خواره إيذانا بما يحتمي به من هزء تجاه العالم. وهذا الوضع تجاه العالم هو المدخل لفهم الشكل الأدبي بالرواية: فـ «أحلام بقرة» تتحدّد من حيث مقوّمات الشكل بما بوصفها أحد مغايرات الرواية الساخرة. فالفضاء الذي تتحرك فيه شخصية محمد، وهو السارد/البطل، فضاء يتصف بالتناقض؛ والموقف الذي يحرك هذه الشخصية مُشبع بالتهكم والاستهزاء يتحوّلان أحيانا إلى تصوير كاريكاتوري:

«استدار الأعمى حول عنقي ورفع شلقومي الأعلى إلى فوق حتى اضطرت أن أفتح شدي، أدخل خرطومه بين فكي وشعرت باختناق فطع، ولم يكف بذلك، بل أطلق - ونصف وجهه داخل فمي - شتائم لا عهد لي بها، ولم يكن من السهل أن أتخلص منه لأنه التصق بجذعي بكتلا يديه ورجليه، أخيرا أحسست بانقلاب في معدتي دفعت إثره بقطعة اللحم إلى الخارج، ولم أع. بما وقع بعد ذلك

لأنني عدوت هاربا معرضا نفسي للقفز فوق حفرة هائلة»
(ص. 35).

فرسم الشخصية الروائية مثقل بالتشويه، وصفاتها الجسدية والسلوكية فيها مغالاة ومسوخ. والمشهد بعد ذلك مؤلف من صورتين تجمع الأولى بين محمد «المبقر» والأعمى «المقيل» في وضع عراكٍ شبه خرافي ولا معقول، وتجمع الثانية الشخصيتين بالهاوية عندما يضطر محمد المبقر إلى القفز فوق حفرة هائلة وهو في حالته تلك من التضخم والتشويه. والغاية من صيغ المسوخ هذه هي الإضحاك من بعض الشخصيات الحقيقية في المجتمع عبر نماذجها أو صورها المتخيلة في الرواية، وهذا هو الجوهر في فن الكاريكاتير. فالشخصية الروائية تحيا في قلب المفارقة: إنها تعيش داخل المجتمع لكنها تظل خارجه أو على هامشه، وتحاول الإنتماء إليه، غير أنها تفشل في تحقيق ذلك، آدمية لكنها مُسَخَّتْ بقرة:

«ثم تواترت صور وخيالات أشبه بأحلام يقظة، لكنها أحلام شريرة ومخافية، فأنا أبدو دوماً ذلك "المساعد التقني" الذي استفد حياته في توقع الترقيات، لكن أحلامه تتحقق جميعاً إذ يصير بقرة، بقرة ضاحكة تثير في المجتمعات الدنيا والراقية على السواء إحساساً بالضالة. كان مزاجي الرمادي يرسم لي عكس ما أعيشه في واقع الحال، ولذلك طأطأت رأسي وغالبت رغبة قوية في النسيج حزناً على ما آل إليه أمري» (ص. 30).

السارد/البطل يوجد في وضع مزدوج أو عند نقطة التقاء طرفين متضادين: أحلام اليقظة والكوايس؛ الإنساني المستنفذ باليومي، والمبقر الذي تتحقق أحلامه جميعاً؛ الواقع والصورة الخيالية عنه؛ الانكسار والمغالبة. ويسألي ضمير المتكلم والصور الذهنية المتداعية بما هي نوع من الحوار الداخلي، ليضيفاً على وضع ازدواج هذا الذاتية في الكلام والتوتر في النبذة، مع ما يتولد عن ذلك من اضطراب في المشاعر وتلوينات في الأسلوب.

² مثل هذه الصور الكاريكاتورية تتواتر في الرواية وتصبح أحياناً بمثابة ملهات هائلة تنفذ فيها نبوءات السيكلوجية قيمتها: «... بن أمر فيات الجنة أن يأخذني إليه، وهن حين قترن انتصق سني بحلقومي وتفجر الكافر تحت بطني، ولخصرت معدتي وهبأت مثاني لإطلاق شريرة يور. كن - ما شاء الله - معطرات بلون من الرائحة نسيك عضور سبعة وملييلة» (ص. 33).

إن الوضع المفارق ينهض في الرواية باعتباره فضاءاً لحركة الشخصية، ومحدداً لكيونتتها المتقدمة، وحافزاً لها على مجاهدة القوى الغريبة التي تُفرض عليها ذلك:

«كنت أسير كالحالم (...)، حسبت نفسي أنني تهت في القِدم وأن زمني انتهى بتحويلي وخروجي، وأدركت أن علي أن أبتدىء من البداية، لكن أية بداية؟» (ص. 65).

فالتساؤل بما يضره من شكوك وفقدان لليقين يغني بعد المفارقة لدى الشخصية بعد الحيرة السيكلوجية. ويتجاوز هكذا، وبسبب ذلك، الضحك والهزء بالتقصي ومحاولة الاكتشاف: اكتشاف الذات عبر تقصي انعكاساتها في محيطها، وعبر استجماع ردود فعل هذا الأخير تجاهها؛ وهو ما يعني أن الرواية تدفع بالشخصية إلى أن تجعل من ذاتها بذاتها موضع بحث وإعادة بناء لإنسانيتها التي أصبحت مجرد احتمال. وسيرورة هذا البحث تنجز على مراحل من خلال السبر الجزئي لترسبات «الماضي»، أي ما قبل تحول محمد إلى بقرة بدماغ إنساني، ومن خلال استشراف ما ينتظر أن يصير إليه محمد المبقّر بعد التحويل، ومن خلال التقاط صور كاريكاتورية عن الواقع تعترض السارد/البطل وهو في الطريق من عيادة الدكتور إلى حتفه.

وقد أضفت هذه السيرورة على بناء الرواية خاصيتين: اختيار الرحلة إطاراً خارجياً لتقديم الحدث والشخصيتين الروائيتين، واعتماد التذكر والرؤى بمثابة تقنيتين مهمتين في مستوى البناء الداخلي للنص. وحافز الخاصية الأولى هو الهروب تحقيقاً للرغبة في «العيش بحرية وأمان، بعيداً عن قوارير الدكتور ومحلوله الكيميائي» (ص. 9)؛ والحافز في الثانية هو مقاومة الحيوانية بما أن الحلم والخيال صفتين محض إنسانيتين. وفي الحالتين معا تفتح الرواية نحو تشريح الطبيعة اللامتجانسة العدوانية والمضحكة للواقع الإنساني. فالسارد إذ يستعيد آخر وصايا الدكتور الذي أجرى عليه عملية التحويل، يجد نفسه وقد أمسى هكذا، مُشيئاً، فاقداً لذاته، وموضوعاً للآخرين فقط:

«أنت بقرة (...) ولن تصير موضوعاً لنا إلا حين نقطع أجزائك بالشوكة والسكين، سنشرب أمامك ونلاعب النساء دون أن يكون لك حق التعليق، إننا نحكم البلاد وأنت واحد من مُتَعِنَا، لا قيمة نك إلا داخل المسلخ لأننا

سَيرُكَ آنَذلكِ ونقدِرُ قيمةَ ما تَحْمِلُهُ عَجِزَتُكَ من قِطْعِ
البفتيك: أَتَبَارَكَ اللهُ عَلَى البفتيك، يَا بَقْرُ عِلَالِ» (ص. 29)
عندئذٍ يَصْبَحُ التَّبَقُّرُ ذا وَظيفَةٍ رمزية مضاعفة:

فهو أسلوب لإدانة المسوخات والتشوُّهات؛ تلك التي تَمَسُّ الإنسان
فتفرض عليه التمويه أو التلاشي والضياغ، وتلك التي تَحْتَرِقُ المجتمع بمختلف
شرائحه فتغرقه في التمزُّق والعمى:

«ولا شك أن هؤلاء الناس هم سكان المدينة ولذلك فهم
جميعاً عميان، (...) عُمَيٌّ وَعُمَيَّان، كل المخلوقات عمياء
كقطط أو كلاب صغيرة جناحها، عميان في عميان
يتلامسون بالأكثاف ويمشون في الأسواق» (ص. 24).

وللتبَقُّر بعد ذلك وظيفة القناع. إنه لعبة فنية تنكُّرية تتيح للسارد وهو قرين
المؤلف ومضاعفه أن يخترق الأجواء النصبة الاختراق بدون قناع، فيعايش عن
كُتب وبحرية مبادئها وتقاهاتها:

«وسُئِلت نَجعة الذكاء البشري وتظاهرت بالغباء البقري
الأصيل لأتقي كيدهن خوفاً على حياتي» (ص. 71).

فشخصية السارد تدرك ذاتها بما هي جسد بقرة لكن عقلها يعمل حتماً
كعقول الآدميين، وبما هي كائن يتحرك روئياً من موقع قوامه التعارض بين
فقدان اللسان المبين وبين امتلاك القدرة على السرد مع ذلك:

«فصُحِبَّتْهُ - إن كان لا بد منها - أكثر إناساً وأمنّا
خصوصاً بالنسبة لحيوان مثلي لا يملك لساناً ميبناً يفصح
عنه» (ص. 48).

لعبة التنكُّر هاته تتيح للسارد كذلك أن يطلق العنان لمخزونات اللاشعور
وأصناف من الاستهجمات تكشف عن بعض الجوانب الخفية في الشخصية.
وينعكس ذلك على المعجم الذي تستقي الرواية منه ألفاظها حيث تتوالى بانئاص
وعلى امتداد صفحاته أفعال التفكير والشعور بما تحيل عليه من تذكُّر أو تصوُّر أو

تخيّل ورؤيا³، وحيث يندمج الأسلوب بما يميز نبرة المتكلم من ذاتية وامتلاء في الحضور. وفي سياق ذلك تتحد الكلمة بالشخصية، والحركة بالتعبير وتتخلّى اللغة عن طابعها اللفظي المستقل عن شخصية المتكلم لتصبح هي أنفاسه:

«اعلم يا دكتور أن كلماتي ليست من ذهب أو فضة مثلما هي كلمات لو كيوس، إن كلماتي هي أنفاسي التي تصعد وتنبط» (ص. 90).

إن السُخرية البانية للشكل الروائي في «أحلام بقرة» هي سخرية مُحوَّلة فهي لا تكفي بالمفارقة وبالخيرة السيكلوجية، بل تتجاوز ذلك لتستوعب بعض مقومات البيكارسك والعجائية. فالعالم الروائي بـ «أحلام بقرة» مثله مثل عالم البيكارسك يقوم على معارضة العلوي للسُّفلي: فالسَّارد البطل الذي تحوّل إلى بقرة، والأعمى المتسكع الذي يحترف التسوّل والشعوذة، وعيسى وموسى اللسان المتشردان، والعميان، والقطط، والكلاب الصغيرة جدا جدا، وفندق (لاركو) هي رموز العالم السفلي؛ فيما ترمز انقراض السمينة، والكلاب المتينة، و«أصحاب الجنة الذين ذهب السُّكر خلال بعقوهم» (ص. 23)، والمساكن المسيجة التي لا يخلو مظهرها من مغزى (ص. 66)، وقصر الحاج والمستشفى، والدكتور كنّها ترمز إلى نُعامة نعوي. والسارد هو من يربط بين العالمين، باختراعه إياهما، ونزوحه بينهما، ورفضه إياهما من حيث كونه يوجد موضع عداء ومضادة منهما معا:

«لكن ما فائدة وجودي في الجنة وأنا مجرد متسكّع في جنباتها بلا رفقة ولا أنس ولا عمل؟» (ص. 32).

وهكذا يرتسم **التضاد** باعتباره أسلوبا في التركيب، من خلال تضيء فصول «أحلام بقرة» في تتاليها واندماجها في كلية النص، المشكل المركزي بالرواية: **استعادة الكينونة الآدمية وتحقيق الأحلام بعيدا عن التبقر**.

³ لا تكاد تخلو صفحة من هذه الأفعال، وهكذا تطالعنا على امتداد الرواية صيغ من هذا القليل: «أستعيد ذكري...» (ص. 9)، «أرى نفسي» (ص. 10)، «حاولت أن أتصور ما يفكر فيه» (ص. 12)، «تفتحت حياضتي» (ص. 12)، «وتخيلت هياقي» (ص. 24)، «ثم تواترت صور وخيالات أشبه أحلام فتنة» (ص. 30)، «وفي الحال تذكرت الولد الشقي لاثاريو» (ص. 36)، «ورأيت وأنا على منبر خضرة...» (ص. 93).

فالتضاد ينشأ في ذات شخصية السارد بين بشريتها وبقريتها، ليصبح انطلاقاً من ذلك، هو الناظم للعلاقة بينها وبين باقي الشخصيات والفضاءات التي تجتازها في رحلتها نحو حتفها بعيداً الدكور. ويحدث ذلك في مسار دائري مغلق، يبدأ بالخروج من العيادة هروباً، وينتهي بالعودة إليها قسراً «محمولاً على عربة (كارو) مكبل الأطراف» (ص. 86). وهناك بجانب الدكور يلفظ السارد أنفاسه بعد أن مد لسانه ليلق أول شعاع ينبثق من ضوء النهار، وبعد أن صاح بافتتان «معوووه» (ص. 93) فالتقابل الزمني بين لحظة البداية عند المساء المضاء بنصف القمر، ولحظة النهاية عند أول ضوء النهار، إن هو إلا تجل آخر لبنية التضاد المتحركة في تركيب النص.

وفي سياق هذا التضاد يتسم الوضع الاجتماعي للبطل بالقلق والشبهة:

«ها أنا الآن على قمة صخرة، تحاذي ذروة مرتفع، أتذكر آدمي وركوبي في الغار، أفرس في مصاري المتنوعة، فمرة أنا ميت، وأنا مرة حي أسعى، على اثنين، أو أربع، أجوب البراري، أو أخترق الأزقة والحواري» (ص. 40).

ويقع التلميح عبر ذلك إلى عزلة الشخصية وانفصالها ليس عن العائلة بل عن المجتمع:

«ولو وجدا أن اللوم يفيد لكان المولود هو موسى الأحمق ذاته، إذ أنني كنت مستعلاً أن أرافقهما كزملاء، نتبادل الحماية في أرض الله، حيث التشرّد له معنى شاعري، والبعد عن المدينة يبلو نعيماً» (ص. 14).

«ومع ذلك كنت أختزل المسافة في طريقي إلى العاصمة وأختها زاهداً في عشرة لم تجلب لي سوى الملل. كنت أحس الوهن وقلة النفس، ولذلك بركت في مكاني وواجهت المدينتين وقلت لنفسي إذا بان العار.. ما بقى كلام» (ص. 30).

⁴ العزلة في هذا السياق كيانية لأن السارد يستشعرها وهو وسط لجة البشر، إنها تاج الاغتراب الداخلي للبطل وليست نتاج البعد عن الأهل والموطن. فبينما تتعال ضجة الضحكات للصاحبة لما يقوم به الأعمى من لعب سحري يصف السارد البطل نفسه كالتالي: «كنت مستقلاً بذاتي ومنعزلاً، وربما كان الأعمى أكثر إدراكاً لمشاعري، تصلي إشعاعات وإشارات من خلف الجدار تنبؤني أن الأعمى يراني

مستحيلة للحياة، فقد صممت أن أفسخ العقدة، وأن أجد بعض حقيقة في هذا التمويه» (ص. 66).

إن حالات الإدراك هاته تبلغ ذروتها عندما تتخذ من الآخرين موضوعا لها ومن الضحك منهم، والاستهزاء بهم، الصيغة المهيمنة في تصورهم وتقديمهم روائيا. فشخصية السارد لا تلفظ أنفاسها إلا بعد أن تكون قد أكملت صوغ أهجيتها العذبة للمجتمع والناس والتي لا يمثل المقطع التالي سوى أحد مشاهدتها:

«جاست اليد قليلا ثم أخرجت شيئا ملفوفا أبيض اللون، لم أفهم قصد الأعمى، ووسط ضجة الضحكات صاح وهو يرمي في وجوهنا بما في يده: «شوف..» موجّها حديثه إلى خازن النار «برّق ما تقشع.. أنا قادر الآن نمسحك حمار..» ثم إنه رمى بما في يده وأخذ الشيء الملفوف ينتفض وتشكل ملامحه، ولعجي رأيت أمامي طير بقّر بريشه ولونه، وانطلت الحيلة على الجميع فشملمهم الوجوم، ولم أجد بدا من إطلاق ضحكة رنانة، فصدر عني صوتي المعهود «معووه» وكان خوارى هو الآذان الذي أعلن بداية الحضرة، ثم قامت القيامة» (ص. 80 - 81)

يستعير المقطع النصي تركيبة من الخلقة التي تنظم في الأسواق الشعبية أو في السّاحات العمومية بالمدن العتيقة. فالمسرود عنه يوجد في وضع راوي القصص الشعبي محاطا بالناس في شكل دائرة. وموضوع سرد فُعّال تالى وترابط لتولد لدى المتفرج موقف الدهشة والانبهر حد الخوف، وتولد لدى المسرود عنه الإحساس بالتفوق، وبالقدرة على تصريف ضيقة إبداعه. وبؤرة هذه الأفعال هو اللعب السحري وما يقتضيه من خفة وبهوانية وقدرة على المواردية والإيهام. فالناس المتحلقون يتقلون من حالة الانبساط المعبر عنها بضجة الضحكات، إلى حالة الفزع المعبر عنها بالوجوم من حيث هو صمت وعجز عن الكلام بسبب الخوف. والسارد يتحوّل من وضع عدم الفهم للقصص، إلى وضع الضحك الساخر والخوار الهازئ. ويتداخل التعبير العامي بالفصح، والمفغر بالواضح، والإنشائي بالخبري، والإنساني بالحيواني، ليلوّن الأسلوب بما في الموقف من مفارقة، تدعمها عملية قلب في معاني الكلمات ومقامها المفترض:

فالحوار آذان، وديب الحيوية في صفوف سكان «لاركو» *حضرة*، والضيق الشديد الذي استبد بالسارد وجعله ينطح الجدران ويرفس ما يجده أمامه ويخور باهتياج قيامة. جماع هذه العناصر يخدم وجهة نظر الأعمى المسرود عنه وقوامها التحايل، وتلك التي للسارد وقوامها *الضحك الرنان* و*الخوار*؛ وكلتاها تصوغان موقفا هجائيا عذبا من هؤلاء البسطاء البؤساء، وهو الموقف الذي يوجد في أصل كل المغامرات والمشاهد التي تتوالى بالنص الروائي مضفية عليه بعض مياسم الرواية الشطارية.

غير أن «أحلام بقرة» عندما تستوعب بعض مقومات البيكارسك من حيث هو أحد الأنماط البدئية للرواية. بمعناها الحديث، فهي تحرق قواعد هذا النمط. فالرواية تتجاوز في مادة تأليفها الحوادث العادية ذات الصبغة المألوفة والمنطقية، وتجنح نحو توظيف ما هو عجائبي خارق للمؤلف. وذلك يعني تمكين الرواية من الاشتغال الخلاق على مبدأ التردد بين الواقعي والخيالي، وتمكين المؤلف من صوغ خطاب له السعة على قول ما لا يقال، وتشيد عالم تتحد فيه الرغبة بالواقع. فالعجائية ليست هي الشكل الأدبي المختار، لكنها أحد الأبنية التي تساهم في توليده وفي الإيحاء بدلالاته الممكنة^٤.

ومن أهم الظواهر التي تثير الانتباه في بنية هذه الرواية *اللغة*. فـ «أحلام بقرة» واحد من بين أهم النصوص التي نجحت في الصوغ الذاتي للخطاب دون أن تسيّجَه ببعث مونولوجي أحادي الاتجاه. فبالإضافة إلى ما يميّز النبرة من صوغ هجائي ساخر، تميّز اللغة إجمالاً بقدرتها على التقاط صور لغوية متنافرة أو متباعدة على الأقل. هذه الصور يجد البعض منها أصله في المجتمع وما يخترقه من تراتب وتفاوت. ويشخص هذا الأصل الكلام الهذلي ذو البناء الملغز والتقطيع الشعري في الغالب (ص. 52 - 53؛ 82 - 83)، والكلام الدارج الذي يكسر وحدة الفصح وسلطته بما يتيح تقوية الإيهام بواقعية الشخصيات وفضاءاتها، وتعدّد لسانها بتعدّد مناطقها وأوضاعها؛ ويجد البعض الآخر من تلك الصور اللغوية

^٤ في دراسة نتجها وليني الأعرج بعنوان: «أحلام بقرة، العجائية / التأويل / التنصص» تحليل عميق وغني سقطت ولا تلتفت عن للنحي لعجائبي لهذه الرواية. انظر مجلة «آفاق» عدد 1 / 1990 ص. 53 - 55.

أصله في المكوّنات الاستشهادية. فالرواية تقيم تعالقا نصّيا بينها وبين بعض مقوّمات الأسلوب القرآني في مستوى المحاكاة اللفظية بطريقة بارودية (ص. 42، 78، 79، 83)؛ كما تقيم تعالقا حواريا بينها وبين روايات منحاهّا ييكارسكي أو عجائبي، وذلك في مستوى وضع البطل الفاقد لبطلته، وفي مستوى الشكل الأدبي الوليد البدئي والهجين. وهذا هو سياق الإحالة على روايتي «حياة لاثاريو دي تورمس»⁷ و«تحولات الجحش الذهبي»⁸.

هذا التركيب اللغوي يضيف على الكلام طابعا تهجينا ويقوي من خلال ذلك طابع السخرية. فتداخل مستويات الكلام وتنويعاته يتيح تشييط اللغة الجماعية التي تمّ استيعابها ذاتيا بقصد مقاربة الواقع وتشخيصه جماليا، مثلما يسهم في إغناء السجل الأسلوبي للنصّ الروائي بتشغيل الذاكرة اللغوية للمحيط، وبالاقتحاح على مختلف اللوينات التي هي نسيج تلك الذاكرة ذات الصبغة الفسيفسائية⁹.

⁷ «حياة لاثاريو دي تورمس» رواية تعود إلى حوالي 1554 لمؤلف مجهول. وتعتبر فاتحة الرواية الشطارية التي تعني بعادات الطبقات الدنيا وتقاليدها، وتضمن مغامرات تسرد بضمير المتكلم، وتتخذ من الرحلة إطارا ومن الهجاء نبرة وموقفا. وقد ظهر هذا النمط من السرد ضدا على قصص القروسية والرعاة، واعتبر لذلك تدشينا لميلاد جنس أدبي جدي مستقل عن الملامح القديمة والقروسطية.
⁸ لو كيوس أبوليوس (القرن الثاني للميلاد): «تحولات الجحش الذهبي»، ترجمة علي فهمي خثيم المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط 2، 1984.

⁹ فلغة الطفولة الأولى قبل التمدرس توزعها المداخلة والأمازيغية، والفرنسية بالنسبة لبعض الفئات العليا أو بعض الشرائح الفرنسية ككلية. ولغة الدراسة تزوج بين العربية والفرنسية ثم الإنجليزية التي ما فتئت تجذب إليها الأجيال الجديدة خلال العقد الأخير. أما لغة التسوّف اليومي فهي خليط عجيب من كل ذلك. وهذا الخليط يمكن التعبير عنه بهذا الرباعي من الأزواج ذات التركيب المزدوج: فالعربية الفصحى للمخلطة بالدارجة ينشأ عنها ما يمكن تسميته بـ «العددية» ومنحصة بالأمازيغية أو العكس تعطي «العزغية» و«العرفسية أو المعجارية» بالنسبة للمتكلم للمخلط بالفرنسية أو الإنجليزية. ويعكس هذا التقاطع على الكتابة والتأليف. يختلف أصنافها وإن متفاوتة في نسبة. يضاف إلى ذلك الخصائص النطقية وأصايب الإصانة التي تختلف بدرجات معينة من منطقة إلى أخرى. ووضوح الكتابة اليدوية للنمطة والفتحة بمعنى والمحملة في تكراريتها المميزة لأنواع من الخطب والرسائل لينة تقرونة بتسببت لرسية. وسوء في ذلك تلك التي تصدر عن السلطات أو التي توجه إليها. يتفق الأمر بزوج آخر قومه لعربية لنيوية الممكن نعتها بـ «العددية». مجموع هذه الصور الكلامية تعيش متجوعة ضمني على تكوين اللغوي للفرد صبغة التنوع الفسيفسائي، وتسهم من خلال تراكمه لاستعمل وتجسده في الارهاص يبنور «لغة» أو بالأحرى «وعي لغوي»، أو هو الآن قيد البلور. دور في إيجاد الاهتمام الكافي من المؤسسات المختصة. وهذه الصور هي التي تجتهد نصوص الابداع الأدبي ونسرحي والسينمائي في التقاطها فيها وجماليا بهدف صياغة أنماط الوعي في تجاوزها وتصارعها وعبر تشكيلها المسانية المتباينة.

إن هذا المنحى في القراءة يسعفنا في استنتاج بعض الخلاصات الأولية:

1 - تصطنع رواية «أحلام بقرة» عدة أشكال أدبية لتوليد شكل روائي جديد، ينطوي على دلالات جديدة وإمكانات في القراءة متنوعة. بعض هذه الأشكال مغرق في القدم يعود إلى القرن الثاني للميلاد، بينما ينتمي البعض الآخر إلى مطالع عصر النهضة الأوروبية التي شهدت ميلاد البنور الأولى للرواية بمعناها الحديث، فيما يرجع البعض الآخر إلى بلاغة القرآن ونغيطه الأسلوبية الخاصة. ويظل التساؤل عن حضور المقصدية لدى المؤلف في عمليتي الصّهر والتوليد هاته قائما، لأنه تساؤل يتعلق بمنحى آخر في التحليل.

2 - السّخرية بوصفها أسلوبا في البناء وصيغة في التركيب، ومن حيث هي موقف من الكون وطريقة مُعَيَّنة في تصوّره، هي العنصر المهيمن في «أحلام بقرة». فالسخرية هي التي تصهر مختلف الأبنية والمقوّمات المستوعبة فنيا في مستوى القصّة والخطاب معا، وعنها يتولّد الشكل الأدبي المميّز للرواية.

3 - إن مضمون السخرية بهذا المعنى هو البحث عن الذات المفقودة، والسعي لاستعادة بشريتها استعادة حقيقية. فالموقع المزوج للشخصية الروائية بين كونها بطلا وضحية في الآن ذاته، هو التعبير الأدبي الوجيه عن الحركة التي بها تعرّف الذاتية على نفسها وتلغيها إذ تدرك أنها أصبحت مجرد احتمال، أو هي التصحيح الذاتي للهشاشة على حد تعبير لوكاش¹⁰. والمؤلف إذ يضحّي بالبطل عندما يجعله يرحل في اتجاه حتفه فيما كان يسعى لمقاومة «بقريته»، فلكي لا يكون هو ذاته ضحية المفارقة. تلك هي دلالة النهاية المأساوية لمحمد السّارد والبطل في «أحلام بقرة».

4 - إن خطاب السّخرية المحوّل بما ينهض عليه من بطل ضحية، وضحك هجائي النبرة، وتوجّه بيكارسكي في الصّوغ والبناء، وعجائية في مادة التأليف الروائي، وذاتية غير مونولوجية في اللغة، هذا الخطاب يلتقي بخطابات أخرى أفرزها الانزياح الروائي خلال النصف الثاني من الثمانينيات في التّأشير

¹⁰ - انظر: نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، ط 1، الرباط

على ما يحكم الحساسية الأدبية مغاريا إجمالا من تحوُّل بقدر ما يمسُّ الأبنية والأشكال، يمسُّ وبنفس الدرجة التصوُّرات المتداولة عن الأدب. ومن موقع الالتقاء هذا تستمد «أحلام بقرة» مكانتها الأدبية، وتستدعي لذلك تنوعا في المقاربة والتأويل.

الفصل السادس:

العجائبي ومحاولة الإمساك بالأنما في «عين الفرس»

«عين الفرس»¹ هي الرواية الرابعة التي تصدر للمؤلف² بعد «جزيرة العين»، و«ضلع في حالة الإمكان» (1980)³، و«الأبله والمنسية وياسمين» (1982)⁴. وهي تقع من وجهة نظر قوانين التطور الروائي⁵ في مفترق طرق. ذلك لأنها إذ تعيد إنتاج بعض عناصر العالم الروائي السابق عليها، فهي تضع من جانب آخر عوالمها المسردة من حيث هي، موضع تساؤل ونقد صارمين:

«صيرك سيدي الكبير، أفهمه أن الحكاية لا يمكن أن تنوب عن التاريخ ولا التاريخ يمكن أن ينوب عنها... قل له إن الحكاية ليست اخراقة... إني تعبت من المساهمة في نشر الخرافة مادام لا أجد يفهم لأي شيء تصلح الحكاية... إن الحكاية تجربة الكلبي واللامشروط، قل له... (ص. 8) بعض الناس يتصورون أنني أفلسف الآن، الآن...»

¹ دار الأمان، الرباط، ط 1 1988، 88 صفحة؛ وعلى هذه الطبعة ستم الإحالة في العرض بتعيين رقم الصفحة داخل قوسين.

² للبلودي شغوم من مواليد سنة 1947، يعمل حاليا أستاذًا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس، يكتب الرواية والقصة القصيرة، وقد نشر إلى جانب رواياته مجموعته القصصية «أشياء تحرك». «مغربي الطاعة».

³ صدرت في مجلد واحد تحت عنوان «الضلع... والجزيرة» عن دار الخفاق بيروت، لبنان، ط 1 1980 في 158 صفحة.

⁴ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط 1 1982، في 125 صفحة.

⁵ التطور الروائي يمكن حسب فلاديمير كرينسكي أن يتصور بوصفه استيعاب ثلاثة قوتين وتحققا نصيا لها وهي: قانون التكرار، وقانون التشعب، وقانون التحول، وواضح أن الأمر يتعلق بنسق النص لا بسياقه. انظر: فلاديمير كرينسكي، «ملامح العلامات، مقالات في الرواية الحديثة»، موطون، 1981، ص. 84.

أبداً، إني مازلت أحكي، وإذا كانوا عاجزين عن إدراك الحكاية في شمولها فهذا ليس ذنباً» (ص. 54).

يمثل هذه العبارات تعيد الرواية التفكير في السرد، في طبيعته وفي صلاته بالواقع وبالتاريخ، وبالقراءة والكتابة ذاتها. فالتعامل الجمالي مع الواقع باعتباره معطى لا واقعياً وغير قابل للتصور إلا بإضفاء الطابع الأسطوري عليه، والتركيز في بناء الشخصية على جوانب التمزق والغراية فيها، والجنوح في التشخيص اللغوي نحو السخرية والضحك، كل ذلك يمثل مقومات روائية تمتد من الروايات السابقة للمؤلف، لتلقي بظلالها الكثيفة على عالم «عين الفرس».

بعض هذه المقومات يصل إلى حده الأقصى من التشبع، بحيث لم يعد النص يطبق إبرازه باعتباره علامة خلافية بالقياس لثوابت التجربة الروائية للمؤلف، ولن تطبق النصوص الآتية إبراز هذه المقومات دون الوقوع في التكرار غير المنتج ودون الوقوع في التقليد. والمثال الواضح للدلالة في هذا السياق هو المتصل بتدخلات السارد وتأويلاته التي تستغرق القسم الثاني من الرواية وجزءاً هاماً من القسم الأول؛ في حين كانت هذه التدخلات لا تكاد تتجاوز الفقرة أو أقلها في «الأبله والمنسية وباسمين».

إن هذا الامتلاء في نقد الخطاب، وفي الكشف عن كوامن الصنعة فيه وفي التعقيب على تصوّرات الآخرين بصده، كل ذلك يؤشر في الواقع على أن «عين الفرس» نص يقع على النجوم: نخوم تجربة في الكتابة أخذت تستنفد قدرتها على التمييز إذا هي لم تتحوّل عن الأسطورة والتوقع؛ غير أن هذه التجربة ترهص بتحوّل ما أو بأن شيئاً ما يختلج في ذهن الروائي ووجدانه ويدفع به نحو البحث عن صورة جديدة في التعبير الروائي بعيداً عن الأسطورة والتوقع. من هذا

⁶ إن ما يميز روايات «جزيرة العين» و«الأبله والمنسية وباسمين» و«عين الفرس» من أسطورة وعجائبة وتوقع يضيف عليها طابع الثلاثية.

⁷ تضرع «عين الفرس» إمكانية اتجاه الكاتب نحو رواية الخيال العلمي تارة، ونحو الرواية الصوفية تارة أخرى: فالزمن المستقبلي، والتوقع، وغرابة التحولات التي يسببها هذا التوقع ويكشف عنها كلها عناصر -إمكانية الأولى؛ أما إمكانية الرواية الصوفية فتجد مؤشراً لها الجينية في أن عالم «عين الفرس» مبنى على منطق خرافي، وأن حياة الشخصيات أصبحت لغزاً أو سراً يجب الكشف عنه، وأن السارد لم يكن قد لمس هذا السر أو علم به فجاءت مغامرته لذلك بخثاً عنه وسراً لحفائاه -راجع مثلاً صفحات 22 - 25، و30 - 34، و52 - 53، و79 حيث تراءى لنا ظلال العناصر

الازدواج في الموقع تأتي صعوبة هذه الرواية وافتقادها إلى الجاذبية المباشرة، ومن هذا الازدواج تستمد أهميتها كذلك: فمن له الصبر الكافي لكي يعيد تركيب اللعبة الروائية فيها:

«قال مازحا:

- يا أخي في الهم إصبر، فالصبر مفتاح المعرفة... آه، ما أضيّق صدوركم أيها المثقفون!... عني كل حال، لقد كانت، والله شاهد، آخر لعنة، لو كنت صبرت قليلا... كنت أفرغت قلبي!» (ص. 14).

فالصبر هو أحد أسباب القراءة الصحيحة من الوجهة نفسية، ويتعلق السبب الآخر بأن نقرأ بدون سذاجة وبشيء من الشك كمنك. وكل عمل إبداعي يمنح أسراراً للقارئ باستقلال عن هذه القيود هو عمل بعون مستقبل. إن بين هذا «النص» وبين «عين الفرس» مسافة ينهض بد مبدأ تصنيفها، وأبنيتهما الشكلية، ودالاتها الكلية:

إن الجنس الروائي الملائم لتصنيف «عين الفرس» هو رواية لاجتماعية الإيديولوجية، إنها أحد مغايرات هذا الصنف. فالمبدأ المنظم لرواية يكمن في وجود أطروحة تتضمن مثلاً أعلى من خلاله يتم التشخيص النقدي لنواقع؛ ويتم التعبير عن هذه الأطروحة في صيغة نقد ذاتي ينم عن استنكار وندة:

«فليس هناك ما هو أشد إيلا مالمضمير من رؤية الناس - وكأنهم النمل - يحاولون فيخطئون فيتعبدون من أخطائهم بحريتهم أو حياتهم، ثم يحاولون فيخصّو - فيؤدون ثم أخطائهم... بينما أنت جالس في مكنتك ووسطهم تقلب المشكلة على جميع وجوهها فلا تقدر على إيجاد حل لها وحدك، ولا على المشاركة في محو أخطائهم وأخطائهم، ودفع الثمن معهم... لا أنت معهم ولا أنت ضدّهم، عملياً...».

أعلاه بوضوح). إن الرواية الصوفية تستعمل على حد قول ر.م. ألبيرس «الأسطر تعني بحملنا على الشعور، بشيء من العنوبة، بأن في الحياة الإنسانية سراً مخفياً، وأنا نستشف من خلال حمة الوجود التافهة معناه الرمزي في بعض الأحيان». تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج س.م. مشورات عويدات، باريس، ط 2، 1982، ص. 418.

إنه الشعور بالذونية والذنب والغربة، وهو يترجم مسألتين: تتعلق الأولى منهما بمحاكمة الذات محاكمة أخلاقية، وتتصل الثانية بتحفيز الذات على تجاوز أوضاع الفرجة واللامبالاة التي أصبحت عليها تجاه الآخرين. والمسألتان معا تخيلان على طريقة معينة في تلقي العالم قوامها النقد والتقويم، وبديهي أن كل تقويم يستند إلى مسبقات إيديولوجية في الغالب. تلك هي الأطروحة الموجهة للرواية، وانطلاقاً منها تشتغل الإيديولوجيا داخل النص من حيث هي تيمة أساسية ومن حيث هي مبدأ بنيوي منظم للخطاب:

ففي المستوى الأول تتخذ الرواية من البحث عن الذات بإعادة تشكيّل نمط الوعي بها في ارتباط بالإرادة والمسؤولية والمعرفة، تتخذ من ذلك موضوعاً لها يفصح الخطاب عنه في أكثر من مكان:

«وأمّا الفهم فإنه الشطّ الذي أسعى الآن للوصول إليه، إنه بقعيّ الضوئية النائية العميقة التي أحاول أن أسبح في اتجاهها...» (ص. 54).

«هنا كله فإن هذه الصفحات لا يجب النظر إليها بأكثر من أنها علامات إرادة تبحث عن ذاتها... إرادة تسعى إلى ممارسة ذاتها... وإلى معرفة أحسن بشروطها الخاصة داخل الشروط العامة... إرادة تحارب الموت ولو بتأجيله... أو نسيانه» (ص. 57)

إن موضوعات الإرادة والمسؤولية والمعرفة مثلما تطرحها الرواية وبالرغم من طابعها التجريدي الظاهر، فهي تُعالج جمالياً في سياق جذورها الاجتماعية والنفسية والأخلاقية: فالخطاب يصدر عن مثقف ويؤجّه لثقّف، والحافز على توجيهه هم الضحايا الأبطال، ضحايا «أكذوبة البسطيلة والمشوي» من الذين يعانون الفقر والبطالة والجوع، وعلى النقيض من هؤلاء يوجد الأميرال وبطانته، وبينهما شرائح وسيطة إليها ينتمي السارد البطل والمهدي السلوكي راوي حكاية الطاهر المعزة وزوجته؛ أليست هذه هرمية اجتماعية جيّدة الحبك؟ ثم إن الفضول المعرفي من جانب السارد البطل، والرغبة في الإشباع من جانب الأميرال والضحايا الأبطال على السواء، كل من موقعه وحاجته، إن ذلك يرسم في نصّ بمثابة دوافع سيكولوجية تضمن دينامية الحدث، وتخفف من طابع التجريد قليلاً. وتدفع بالموقف إلى أن يتسم بالغرابة والتعقيد. وأخيراً فالسارد البطل يعي

فعله بما هو سارد للحكايات من حيث هي احتمال، ومن حيث هي ارتياد للوجود وكشف لممكناته. فوراء هذا الوعي توجد قصصية وغاية:

«أما أنا فلم يتوقف شعوري بالنفي لحظة واحدة. لذلك لم أخلع الكمامة ولم أكرس قارورة السم، وإنما قرّرت أن أحكي في كل مدينة أو إمارة أستطيع التسلسل إليها حكاية قديمة - جديدة، كهذه التي حكيتها في عين الفرس، عفوا عن عين الفرس، فلا شك أن مثل هذه الحكاية، أي نفس الحكاية، تقع في كل إمارة وتحتاج فقط إلى من يعيد حكايتها...» (ص. 87).

فهذا الشعور لدى السارد البطل بأن له رسالة، وبأن له إرادة القول والتبليغ، يكشف عن الجذور الأخلاقية للأطروحة في «عين الفرس» ويجعل لذلك من صيغ التساؤل والتحذير حاملة وموحية بـ «مغزى» الرواية: «إن من ينهب يُعاود» (ص. 33)، تلك هي الحكمة التي تعود بها الراوي على لسان المهدي السلوكي الراوي لقصة «الولد الضال ورجل نصيب»، ويحذرها السارد البطل قبل أن يختم سرد الحكاية بمحس لأمر. إنه التحذير من إغراء الوهم ومن زيف الوعود الكاذبة التي تتحوّل بتكرار وبدافع الحاجة والخوف إلى واقع حقيقي. وكأني بلسان السارد المتعود على خبث اللسان والحكاية يتساءل: كيف أستطيع أن أوقف الكارثة وأمنعها من أن تتجدد؟ وكأني به يجيب ضمينا، في مثل الكارثة التي تعيشها «عين الفرس» من الأفضل أن لا يقف المرء في وجهها وأن يتركها بدل ذلك تصل إلى مسدّد أقصى؛ من هنا يأتي الطابع السليبي للنهاية في الرواية وقبل ذلك في موقف الشخصيات ومصائرهما. فالشخصيات تتصف بالعجز والنفي ولاختفاء ووجودها لذلك أشبه باللفز الذي يستعصي على الفهم، والسارد بصف يسحب هو ومضاعفه محمد الثفال نحو البحر في هدوء وبرودة غريين معذرت عن اختتام الرواية، ويصبح للبحر

⁸ يلخص السارد البطل الكارثة التي أصابت «عين الفرس» كاتبي: «أنلس يزلون إلى البحر ولا يعودون» (ص. 66) أو بقوله: «تصور أنه حتى إذا لم ينهبون إلى هناك ولا يعودون! أصبح الوضع أكثر غرابة في (رأسي): كذبة تقع كل هذا في لسان!» (ص. 30). فالاختفاء لغز، وأكثوبة البسطة الموجودة في البحر والخفة على هذا لا تجعله عرج. ومهمة السارد البطل هي الكشف عن سر هذا اللغز، وعن معنى هذه الكارثة التي لا تتوقف قيدا إلا «كحي تعود إلى ما كانت عليه من قبل» (ص. 87).

في هذا السياق معنى يناقض الخصب والعطاء ويقرب لذلك من المعاني المغمزة والأسرار الخفية التي على الذات أن تجتهد في فك طلاسمها.

تلك هي صيغ اشتغال الإيديولوجيا بالنص في مستوى القيم والقيمات، وهذا الاشتغال هو الذي يضيف على الرواية الطابع الأطروحي الذي يتخذ من الإنسان والوجود والفن موضوعاً لتأملاته وملاحظاته ويجعل من التبليغ قصداً جمالياً واعياً بأدواته، ومن مثل أعلى جمعي ينتصر له الخطاب.

وفي المستوى الثاني تشغل الإيديولوجيا بمثابة مبدأ منظم للبنية الشكلية للرواية. هذه البنية التي يتحدد شكل الرواية في إطارها تعود إلى العناصر التالية:

1 - تركيز الاهتمام في التشخيص النقدي للواقع على العجائبي وما فوق الطبيعي. فالوقائع والحكايات لا تستمد أهميتها من واقعيتها ولا من احتمال وقوعها، بل من لا واقعيتها بما أنها غير قابلة للفهم ولا للإدراك، إنها قابلة للاختلاق وللإنشاء.

«كان كل شيء يحدث في ذهني وكأن الحوادث تجري في مسرحية بلا حدث ولا شخص... لهذا السبب كم فكرت في اختلاق حوادث لا واقعية ولا معقولة تكون مجرد إنشاءات شخصية. لأن الحوادث الواقعية والمعقولة ضلت تبوي لا واقعية ولا معقولة بشكل تام» (ص. ٢١).

إن الطابع العجائبي عند يقرن بعده تفهمه وبائرغبة في التفسير يصبح نوعاً من الأسطورة للواقع. وظهر هذا بأسطورة في الرواية كثيرة، منها: المبالغة والتضخيم، والميل إلى التركيز على مختلف تشويهاً التي تستبغ الفهم وتوقعه في آن واحد، والغموض الذي يكشف حركة شخصيات ومصائرهما، والزمن المفترض للوقائع، فهو الآخر ممتنع ويوجد في مستقبل على بعد عشرات السنين من الآن، آن السارد والرواية وناقريه معاً: فالحكاية التي هي صلب هذه الرواية تجري وقائعها سنة 2081؟! وطابع التوقع والأسطورة في «عين الفرس» يشبه توظيف التاريخ في الرواية غير التاريخية: التوقع والتاريخ كلاهما موظف من حيث هما مسافة تسمح بالتشخيص النقدي للحاضر المعيش من خلال تكيف اليومي وتجريده من ظرفيته واجتماعيته الزائفة، والارتقاء به إلى مستوى الرمز الدال والكاشف عن جهود الإنسان في ارتياد الوجود من حوله. إن التوقع والتاريخ في

هذه الحالة ليسا حديثين يتطلبان إضاعة ما، بل هما ظرف يُخلَقُ للشخصية وضعية وجودية كاشفة مُلهمة على حد تعبير كوندرا⁹.

2 - بروز مفهوم الشخصية التي تجسّد الضعف والعجز. وخلافا لـ«الأبله والمنسية وياسمين» يتركز السرد في «عين الفرس» على محمد بن شهرزاد الأعور بصفته ساردا وبطلا في الآن نفسه، وجميع الشخصيات الأخرى، بل والعالم الروائي يقدّمان من منظور هذه الشخصية بالذات. فهي تقدّم في الرواية من خلال ثلاثة أفعال متتالية ومتداخلة أحيانا، وهي أفعال الحكيم والنفي والتأمل. وفي كل هذه الأفعال تضطلع الشخصية بدور السارد الذي يبحث عن نفسه بما هو سارد لحية الأمل وللأس القاتل:

«فاتني، والحال هذه، أني أبحث عن ذاتي خارج ذاتي، وأني مشوه ومخادع وضعيف إلى درجة عدم القدرة على اقتحامها والاكتفاء بالدوران حوفا، وإلا ما معنى أن أبحث فقط في الوقائع الخارجية؟» (ص. 75).

ويصل هذا اليأس إلى حده الأقصى في الحوار التالي:

«- تعرف، يا أستاذ... لو استضعنا ثت وأنا أن نذهب إلى عمق البحر؟!

- لفلعلنا ماذا؟!

- لعرفنا أين يذهب هؤلاء الشباب ولوجدت حميدا!

- تعرفين أننا لن نعود!

- أشدك إلي بجبل طويل!

- فعل ذلك قبلنا غيرنا ومعدو!

- نركب أحد قوارب الصيد!

- ذهب أقوى الصيادين ومعدو!

- تفتح أحد كتبك، تجد ن وسيفه لصنع قارب لا يقهره البحر!

- لا أعرف كيف تصنع لقارب!...» (ص. 85)

هذه الشخصية تعيش إلى جانب ذلك تمزّق في نكيان والإحساس وغربة في الانتماء لأنها محدّدة من الخارج:

⁹ ميلان كوندرا، فن الرواية، غاليار، 1986، ص. 53-57.

«الإحساس الوحيد الذي ظل بإمكان التمسك به كمنطق... هو هذا الإحساس بالتمزق، بسيطرة المتناقضات اللاحقة، بما يشبه العجز، أي بهيمنة قوة خفية، أو تكاد... على مجرى الوقائع والأفكار والمشاعر» (ص. 64).

إن خيبة الأمل هاته، وحالة الضعف التي يُشخص السارد البطل في إطارها إنهما في الواقع سوى الخلاصة الطبيعية للمآسي والهزائم التي لا تختفي قليلا إلا للعود ثانية بشكل أقوى. هذه الهزائم تشبه في ذهابها وإيابها حالة السندباد البحري وعوداته إلى نقطة الانطلاق: في الحالتين معا يرسم الذهاب والإياب بشكل رمزي المعنى الدائري للزمن والمضمونه الاجتماعي والنفسي، وهو المعنى الذي يصوغ تاريخ الأنا بالنسبة للسارد البطل في «عين الفرس»؛ فذلك هو معنى ميلاده ووفاته المتكررين، وذلك هو مفتاح قراءة تواريخ ميلاده قراءة تأويلية رمزية:

«قد ولدت سنة 661 (...) ثم ولدت سنة 842 (...) ثم ولدت سنة 1830 (...) ثم ولدت سنة 1967، ثم ولدت سنة 2041...» (ص. 5).

فالقاسم المشترك بين هذه التواريخ هو إحالتها على هزيمة ما:

661: تاريخ قيام دولة بني أمية، وهو يترجم هزيمة العدل والشورى.
842: استمرار محنة القائلين بخلق القرآن وما صاحب ذلك من تعسف، الأمر الذي يترجم هزيمة العقل والرأي إذ يتلبس بالظرفية السياسية ويتجرد عن الإنساني والكوني فيصبح هكذا مُشرعا للاضطهاد. ففي هذه السنة تولى الواثق الخلافة العباسية، وانشغل بالتنكيل بالمعتزلة وأصدر رسالة توقف الاجتهاد.
1830: تاريخ احتلال الجزائر وهو ما يعني فقدان الاستقلال والهوية معا.
1967: تاريخ هزيمة الدول العربية أمام إسرائيل، وهو تاريخ لا يحتاج إلى تعليق.

فتالي هذه الهزائم هو الذي يصوغ اللاشعور الجمعي لفئات من المثقفين من يقوم بطل الرواية وساردها بتجسيدها وتعبيرها عنها ونقد لها. ومن هذا الوضع نزقي للسارد البطل تجاه ماضيه وحاضره ومستقبله تتولد تلك السوداوية التي تحرق شخصيات فطبعها بالأس والتشاؤم. وهذه المسألة تتجاوز رواية

«عين الفرس» لتلقي بظلالها على نظرة شخصيات رواية أخرى من قبيل شخصيات (الطيون، الغربية، الفريق، لعبة النسيان) عى سبل المثال. ويتعلق الأمر بالروايات التي تتخذ من شرائح المثقفين وهمومهم مادة تأليف لها؛ وليس ذلك من المصادفة في شيء. فمشاكل الانقصاص، والغربة، وإحساس المرهف تجاه فترات التعثر والجزر، كل ذلك يجد مرتعه الحصب في حركات المثقفين بالذات، خاصة وأنها أكثر الفئات الاجتماعية انشغالا بالأنا وتاريخ تشككه. وهذا هو الشأن بالنسبة «لعين الفرس».

إن السارد البطل فيها معني بتاريخه وحريص على الوصول إلى إدراكه؛ وهو لا يسلك إلى ذلك سبل نفوس. وحسب مهت ومرهق، ولا سبل للتذكر والاسترجاع. فالذاكرة مثقوبة:

«فها أنا قد عمت الآن معي لفي لسي رلده الأميرال... ولماذا لم يعزلي عن انفس. ومنذ... لكمعة متوبة والأنبوب الصغير الضيق و... تأجل تجرعي لسم... ذات... لتزورة فارغة كما الكمامة مثقوبة!.. كما اجسد... كم لعين ولدكرة والقلب!» (ص. 86).

إن السارد البطل يسعى للإمساك بتاريخه بتركيز على تفكيره الداخلي، وبالتأمل في تصوراته الذهنية وفي متاعره حصة:

«وعلى ذلك. فبني نكي تمك من حوخ تنك الغاية، أي المعرفة التامة، مضطر إلى إخضاع حسي حريع من لرياضة: الأول السعي، ما أمكن، إلى أعني ما أصبح من معنة لوقائع والتشبع بها ماضيا وحاضرا ومستقبلا. لذي. وحسب كي لأفكار التي يمكن تفحصها والشعور بكل الأحاسيس التي يمكن إحساس بها (...) من أجل التجديد الدائم لعاء حسي ولتحص لتدريجي من كل الأفكار والأحاسيس وأتوان لمرث لتي كستها عن طريق التقليد الأعشى والتي قادتي إلى هذا لعجر لسي بتر لأن جسدي» (ص. 56/55).

إن هذا الأسلوب في البحث عن لست وتحصي تاريخ أنها أفضى بالرواية إلى أن تصبح نصا سجاليا بامتياز. وأصبح حواس لروائي هكنا مضاعفا بخطاب

واصف حيث لا يظهر السارد باعتباره منتجاً للخطاب ومتمماً للسرد فحسب، «ولكن باعتباره ذلك الذي يتأمل في الخطاب ويعلق عليه كذلك»¹⁰.

3 - اصطناع السرد المركب حيث يتعدّد الساردون وتكاثّر الحكايات والوقائع وتتناظر أوضاع السرد والساردين. فلا مجال لخطبة ولا لاستمرارية، إذ أن الحوار وأسلوب الاستنطاق والتحقيق (صفحات 6 - 9 - و35 - 44 و66 - 71) والحوار الداخلي (ص. 74 - 79)، ومشهد الاحتفال الطقوسي «لاستحضار الغائبين، لاستعطاف البحر الذي كانت قد بدأت تصله نسائم الربيع... (ص. 72)» (ص. 72 - 73)، كلها أساليب تُخذ من خطبة السرد وأحادية الخطاب؛ يضاف إلى ذلك، التوظيف الواعي لبعض وسائل الحكيم الشفوي من حيث تقديم الحكاية، وتأطيرها، وتنويع فضائاتها بالإيقاع السريع وبإدراج المتلقي في صلب الحكاية:

«قالت مغنية لصاحبها: لو يتركونه يتكلم! فقالت صاحبها: يستعجلونه الحكيم وهو يحكي منذ دخل إلى المجلس!» (ص. 11)؛

«قالت للمغنية الأولى لصاحبها: أراهن على أنه سيوقف الحكاية ويبدأ في جمع بعض النقود منا تماماً كما يحدث في «الحلقة»! قالت صاحبها: لو كنت مكانه لفعلت هذا علي الأقل لأعطي من لا يعرف متى تبدأ الحكاية أو من يريد أن يلتهمها كما يلتهم سنلويشا» (ص. 12).

إن هذا السرد المركب يشغل انطلاقاً من التناظر المتعدد المحاور:

فالساردون متعدّدون مُرتّبون: هناك سارد أصلي يوعز بالحكاية ويتحكّم فيها عن بعد (محمد النّفال)؛ وسارد فعلي (محمد بن شهرزاد الأعور)؛ وسارد عارض (المهدي السلوكي، حميد ولد العوجة، مبارك بوركة).

والحكاية حكايتان: واحدة محورها محمد بن شهرزاد الأعور والأميرال، وهي الحكاية الأم أو الإطار وهي التي تحمل عنوان النص الروائي «عين الفرس»، وثانية محورها حميد ولد العوجة والطاهر المعزة وزوجته فطومة وهي الحكاية

¹⁰ «ولكن باعتباره ذلك الذي يتأمل في الخطاب ويعلق عليه كذلك»، مقالات في الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص. 200.

المضمّنة، وتمثّل صلب النص ومنها تستمدُّ الرواية نسيجها الداخلي، وتحمل عنواناً واضح الدلالة والمغزى «الولد الضال والرجل الطيّب!»، وفي نهاية الحكايتين نصادف قارباً يمتطيه السّاردان نحو البحر: حميد وأصحابه في الحكاية الثانية (ص. 25)، ومحمد بن شهرزاد ومضاعفه محمد النّفال في الأولى (ص. 88).

والفضاء النصّي فضاءان: فضاء السّرد الحداثي ويشمل الجزء المهام من القسم الأول من الرواية ليصبح بحرّ شذرات في القسم الثاني، وفضاء السّرد الواسف ويشمل الجزء الأكبر من القسم الثاني ليأتي متخللاً في القسم الأول.

والمكان مكانان: داخلي مغلق يقتصر على مجلس الأميرال ويقترن بالإمتاع والمؤانسة ثم بالاهتمام والجلد والحظر بعد ذلك، وخارجي واسع لكنه مقيد ومحاصر، وهو يقترن بالعزلة عن بقية الأماكن وبأنه مكان نخفي (عين الفرس المدينة الشاطئية) ويقترن كذلك بالاختفاء الملعن (البحر حيث ينهب الناس دون أن يعودوا).

إن هذا التناظر يلاحظ في مستوى التقطيع النصّي لرواية كذلك: فالرواية قسمان رأس وذيل، وكل منهما ينشطر بلوره إلى ثلاث فقرات متاظرة فيما بينها حيث تمثل في تتاليها لحظات التناوب الأساسية لرواية. وللسارد/البطل هو من يحقق التلاحم بين محاور التناظر هاته.

4 - وتقوم اللغة بلور أساسي في تحديد لاء لتكفي لـ «عين الفرس». فهي لغة متعددة المستويات من حيث أساليب استحيص: إلى جانب لغة السرد العام التي تضمن تلاحم الخطاب ووحدته الخارجية من خلال ما يسميه البلاغيون باللف والنشر المرتب، إلى جانب ذلك، هناك لغة عقل لسجالي المترحة بلغة البوح الشعري وبالوصف المشهدي الطقوسي لابع لتغاية (طقس استحضار الغائبين مثلاً ص. 72 - 73)، وبالحوار القصير جمل وإعبارات، والمفارق في الغالب. وفي مختلف هذه الأساليب تتأرجح الكلمة بين إخبار تارة والتصوير تارة أخرى. فمن قبيل المنحى الأول:

«- أمرنا، نحن الأمير وبرت حضه أبا السعد بنسعيد، بما يلي:
أولاً: عزل عين الفرس عن عجة منن وأنحاء الإمارة إلى أن
تظهر

ثانيا: تكميم فم حاكينا الأسبق محمد بن شهرزاد الأعور،
وفيه إلى عين الفرس.
ثالثا، يقضي محمد بن شهرزاد الأعور في عين الفرس مُدَّة
تسعين يوما مُكَمِّما معلقا السِّمَّ في عنقه ثمَّ يحمل إلينا، بعد
انقضاء هذا الأجل يتجرَّع السِّمَّ في حضرتنا.
رابعا، يُمنع حضور الحاكين في مجلسنا ابتداء من هذا اليوم»
(ص. 42).

فالكلمة هنا مباشرة، غايتها التبليغ والإنجاز، وبنائها مستوحى من سجل
اللغة القضائية وخطابات المحافل الرسمية، فهي لذلك صورة من صور اللغة الآمرة
الفاقدة للحبوية والمتنعة عن التشخيص. لكن ورودها ضمن سياق محاكياتي
يعرضها للتشوه الدلالي. وموضوع الكلمة هو الإخبار عن العقوبة التي هي جزاء
الأفعال المنسوبة للسَّارِد/البطل وهي على التوالي الهزء والخداع والشتم.
الإخبار في هذا المقطع النصي عار من التشخيص بما أن اللغة ليست هي
الموضوع ولكنها أداة وظيفتها الإحالية هي المهمة.

ومن قبيل المنحى التصويري:

«لكن ما أجمل هذه الفرضيات حين تنبثق الواحدة منها
وتبدأ تتفتح كالوردة في النهن، ثم تأخذ في الانتشار
كالشمس حين تبدأ تشرق تدريجيا وتصعد إلى عنان
السماء!... ما أشدَّ حرارتها في القلب والعين حين تبدأ تبرد
وتنطفئ كالنَّجْمَة!... أي سعادة أكبر من تلك، وأي
شقاء أشدَّ من هذه؟! (...) لتغفري يا عين الفرس لي...
لنا... فحنن لا نحبي إليك أو نذهب منك إلا منفيين أو
معوَّقين!...» (ص. 72)

«صرت أذهب كل يوم إلى تلك الصخرة لأجلس بجوارها
أو فوقها اليوم كله وأحيانا الليل والنهار، أشاهد الناس
يترلون ولا يعودون أو يعود بعضهم لينهبوا في اليوم التالي
ولا يعودون! وأكثر من مرة في الليلة، منذ أن تعانق السماء
البحر ولا يسمع غير صوت أعماق الماء يداعب همس الليل
أو صدى أصوات السماء وحركة السمك والحوت
منذئذ، أرى المهدي طالعا من البحر كعمود نار وخلفه كل
الذين هلكوا أو غابوا، إن لم يكن هلك أحد، يلحسون
مثله أصابعهم الطويلة ذات الأظافر الحادة القنرة. وذات

ليلة أحسست بإغراء البحر فدخلت البيت وأنا أقول
لنفسى: «(ص. 34).

الكلمة في هذه الفقرات ذات طبيعة تعبيرية، لا تنقل فكرة، ولكنها ترسم صورة عنها، وتكشف عن إحساس توحده. فبدلاً من أن تعين موضوعاً تكفي بتجسيد انفعال المتكلم وتفاعله مع موضوع: فهي عبارة الأولى تعبير عن الإعجاب والارتياح، وفي الثانية انتمس ورجاء يضمران الإشفاق على «عين الفرس»، والحسرة على حالة لعطب التي يعاني منها حاكمهم، وهو ما توحى به عبارات «الذهاب كل يوم» و«مشهدة» و«الرؤية»: غير أن المشاهدة سببت للسارد البطل إحباطاً تحيل عليه صورة وعمود وحس لأصابع ذات الأظافر الحادة القذرة؛ وهكذا ينقلب لا يتجلى كدس وراء رغبة في الكشف، إلى خيبة أمل جعلت من الغائبين غير المعشوقين وكثر حصيه «ياكل بعضه كما في الأمراض الخبيثة» (ص. 8). إن هذه الرؤية تعني لكلمة يبعد رمزي شفاف ينضاف إلى الصور البلاغية من حلال انتهى تحشي وإلى أساليب التكرار والمعاودة وصيغ التعجب والذم والثناء تعني لوضيفة الشعرية للكلام.

غير أن ما يلفت نظر في مستوى لغة نض هو ما تسم به من تهجين يأخذ طابعا باروديا في لغته. ولغة من هذا النوع هي تحطيم خطاب مجملد في تكرارته وملقح في مضمونه اللاممي. وتوضيف هذا التحطيم في تمريس خطاب نقدي جديد يكسر وثيقة لغة وثيقة يقاها، ويضفي عليها بدل ذلك بُعد السخرية:

«بيد مولاي يهجه ورعيته بالأمن والسعادة التي تملأ
الغروب والبيت. بارعه من أن الجفاف يلتهم الماء والهواء؛
وحمدته التي لا تخفى ولا يموت على نعمته التي جعلت
ممرتك منه كوت على الرغم من كثرة الملحددين؛
والصلاة والصلوة على النبي الذي خلصنا من الرهوب على
لرغم ممركم من حروب؛ وبعد، فليسمح مولاي بسؤال
صغير في شروخ في حكاية: - ألا يتفضل مولاي
فيحضر مني «غير الغرس» في هذا المجلس العامر، الغوءاء
قد تسيء عنهم ويحضرين الحكايات والواقع...» (ص. 10).

ففي هذا المقطع يقوم التعالق بين نصّين وقالين: قالب خطب الجمعة والرسائل الديوانية وما شابههما، وقالب دخيل يحتفظ بالسابق ويتقدّمه من الداخل بأن يفرغه من وظيفته المعهودة؛ هذا التعالق يضمّر بعدا نقديا ينشأ عنه تأثير القالب الحديث في نظيره القديم بتحويل اتجاه مضمون الرسالة وتشويهها¹¹ عن طريق اللعب بالكلمات وإحالاتها وجناساتها. إن الاحتفاظ بالقالب الخارجي للخطبة أو الرسالة الديوانية مكنّ السارد من أن يمرّر كل أحكامه وتصوراته، وأتاح للقارئ فضلا عن الضحك والسخرية فعل السؤال وجدل المحاكاة والتحويل...

تلك إجمالا هي الأبنية التي يتحدّد في إطارها الشكل الروائي لـ «عين الفرس»، وهي على التوالي: التمثيل العجائبي والأسطوري للواقع، الشخصية الساردة لحنية الأمل واليأس، السرد المركّب، اللغة ذات البناء المعجّن والساخر. فما هي الدلالة الكامنة خلف هذا الشكل؟ في الصفحات الأخيرة من الرواية يتحدّث السارد البطل متسائلا في امتعاض وحزن فيقول:

«فأنا لا أفهم جيّدا كيف باءت لحدّ الآن كل المحاولات التي قام بها الناس - هنا في عين الفرس - بشكل فردي أو جماعي بالفشل، إذ لم تؤدّ أية واحدة من تلك المحاولات إلى الوقوف على حقيقة ما حدث ويحدث ولا إلى وضع حدّ له ولا إلى تغييره... مزعج، بل مروّع هذا الإخفاق!» (ص. 77).

تلك هي الدلالة الكلية للرواية، ومضمونها هو الإخفاق التاريخي للإنسان في أن يتعرّف على ذاته، وفي أن يكونها، وفي أن يعي وجوده. باختصار، الإخفاق في امتلاك الزمن. وهذه الدلالة تماثل في الواقع البنية الأساسية للمجتمع المغربي المعاصر: إنها بنية الإخفاق التي طالت مشروع إعادة بناء الشخصية الوطنية المتحررة من القهر والتبعية والاستلاب؛ فكذب «البسطة والمشوي»¹² في

¹¹ استفدنا في هذا المفهوم للباروديا من مقال كليف طومسون بعنوان: «القضايا النظرية للباروديا» منشور بمجلة دراسات أدبية، مجلد 19، عدد 1، ربيع - صيف 1986 (جامعة لافال بكندا)، فضلا عن أعمال باحثين.

¹² كناية لسطلة المشوشة بالمشوي الموجودة في البحر في «تلك النقطة الثابتة التي تلتقي فيها السماء بالأرض» (ص. 25) هي الحيلة التي تفتق عنها ذهن حميد ولد العوجة للإيقاع بالظاهر وزوجه

مستوى التخييل تكثف في تقديري سلسلة من الأكاذيب والوعود في مستوى الواقع المعيش؛ ذلك لأن المجتمع المغربي المعاصر قد حَفِلَ على امتداد الثلاثين سنة الماضية بالوعود الكاذبة التي تحوّلت بحكم العادة إلى واقع لا يمكن إدراكه ولا استساغته خارج البنية الأسطورية والعجائية ذاتها¹³؛ وهكذا فالبحر الذي «مازال الناس يذهبون إليه ولا يعودون» قد يكون تعبيراً رمزياً عن التعلق بالوهم وسراب الوعود وزيف الخطابات؛ والبسطة «المفروشة بالمشوي والمحشوة بفواكه البحر» قد لا تكون أكلة، ففي إطار البنية العجائية حيث التحولات سريعة وبدون منطق، وحيث التردد بين الواقع واللاواقع أمر محتمل بل وقائم، هناك قد يكون البحر والبسطة موقعا يغيب أبطال الأمس ليجعل منهم ومن منظور المفارقة العجائية دائما الضحايا الأبطال. ولعل هذا هو ما يفسّر كون الشخصيات الفاعلة في النصّ الروائي من الموظفين في السلم 10 والمتمين إلى أوساط المثقفين: إنها لذلك شخصيات وسطية بقدر ما يحرّكها الطموح في معرفة ما يقع والتحكم في قوانينه، بقدر ما يقف العجز الذي تميز به دون ذلك، فتصبح هكذا شخصيات مُحَبَّطة ينخرها التمزّق في الإحساس والتناقض في السلوك والتشاؤم في النظرة. وهاته هي حالة محمد بن شهرزاد الأعور السارد البطّل، وهاته هي دلالة مصير المهدي السلوكي اندي: «مات من الصيام ولم يكه أحد!». إنه موت «عشي» دون شك هذا اندي يضع حداً لحياة هذه الشخصية، وكانت هذه العبثية مصدر سخرية من سارد البطّل عندما يعلق قائلاً:

«ابتسمت: بن مات قبل ذلك بكثير، مات حين قرّ في نفسه بثلاث الطريقة الغربية أنه يملك ما يشبه السر العظيم أو الرسالة... لا أعرف كيف أصف ذلك. واستلركت»

فطومة بطلّي قصة «الولد الضال والرجل الصب» التي حكّاها السارد البطّل للأميرال في مجلس أنسسه؛ فكذبة البسطة لذلك تقوم في الرواية بمثابة نواة وجبة في الآن ذاته.

¹³ تجدر الإشارة في خاتمة هذا الفصل إلى أن مفهومي «الإيمونوجيا والأضروحة موظفان في هذه القراءة انطلاقاً من تصورهما النظري لدى كل من م. بختين وحنة في تحنيه لرواية «البعث» تولستوي وللشور ضمن كتاب «الخطاب الروائي» ترجمة وتفسير محمد بركة، وسوزان روبان سليمان في كتابها «رواية الأطروحة» والصادر عن بوف سنة 1983.

- بل ذهب... ذهب كالآخرين ولم يعد!» (ص. 34).

وتلك هي أيضا دلالة نهاية الرواية حيث ينسحب السارد البطل ومضاعفه محمد النفال نحو البحر بهلوء ويأس قاتلين:

«وهممت بترك المدينة، فإذا طيف محمد النفال يتوجّه نحوى تسبقه ابتسامته العريضة الخبيثة: نركب أحد القطارات إلى أنفسنا؟! قلت: وما رأيك في القوارب الصغيرة؟! قال: كما تشاء! وأمسكت به من ذراعه اليسرى ثم سرنا نحو البحر!» (ص. 88).

إن منطق هذه النظرة المتشائمة هو الإحساس بالعجز:

«أنا... لا شيء غير متناقضاتي وهذه الخزمة من العجز بل... هذه إرادتي (...) من أحس ذات يوم، في عمق البحر، أنه يغرق... يفهمي!».

وليس هذا العجز سوى فقدان القدرة على امتلاك المعرفة الكلية من حيث هي جزء من المسارسة، وفقدان القدرة على معاناة التعدّد اللانهائي في الوقائع والأفكار والمشاعر، وليس شيئا آخر سوى الشعور بأن الذات فقدت كينونتها بأن أصبحت محدّدة من الخارج ومحكومة بقوة تتجاوزها لدرجة أصبح السارد البطل معها يسير وكأن: «هناك قوة أو ما يشبه القوة الخفية التي تتدخل في حياتي وتسيرها بطريقة تجعل زمامها يفلت من يدي...» (ص. 58).

وليس العجز أخيرا سوى الإحساس بالدونية والأجلدوى بما أن صراع الناس ومحاولاتهم المتكرّرة من أجل إيقاف الكارثة باءت بالفشل ولم تعد تتجسّس سواه.

وبهذا الشكل يصبح العجز قناعا لتبرير الانفصال عن المجتمع وعن الواقع أو هو على حدّ تعبير السارد البطل بمثابة:

«درع واقية ضدّ الانخراط في أية محاولة ترمي بي في خضمّ الحياة أو الحوادث، كما فهمت من طرف أكثرية الناس وقتها» (ص. 78)،

وخشّ هو ما يفسّر لنا هذا الشعور الدائم لديه بالنفي والغربة على امتداد الرواية تحية.

فالعجز في هذه الحالة يوجد موضع وعي من قبل الذات المنتجة للخطاب؛ والتشاؤم المتولد عنه يقتزن هو الآخر بالوعي فيصبح لذلك تعبيراً عن وجهة نظر وكيفية معينة في تصور العالم وتلقيه. إن التشاؤم بهذا المعنى يمثل إحدى صيغ التعبير عن الإحساس بانعدام الملازمة لدى المؤلف مع الذات ومع المحيط من حولها. وإذا كان هذا الإحساس قسماً مشتركاً بين جل كتّاب الرواية بالمغرب العربي تقريباً، فنكهته الخاصة في «عين فرس» تأتيه من هذه الظلال الصوفية والوجودية التي توطّره معرفياً.

فالاستمداد من الصوفية والوجودية يتجسّ في كون الرواية تقدّم نفسها بوصفها سعيًا من أجل الارتقاء بالإنسان وتأكيد فرديته وقدراته الذاتية على تصحيح صلته بالزمن وتحديد موقعه نحوه.

وعدا حركة الشخصيات ومصائرهم ومؤلّفاتهم هناك فكرتان رئيسيتان تكشفان عن هذا السعي: منشأ دور صوفي وقومها إلخاح نص «عين فرس» على إمكانية الاتحاد بين نحن إنساني وأبداء أساسي للوجود.

«فغفلت عن مقياس كل شيء، ليس المقياس الوحيد على كل شيء. وهذا هو غمّ قسمة بين الناس ليكون كل شيء... مقياساً... الشعور بالحرارة، بالقوة، بالتشأؤ. بالقيمة. سعى لنبي أحسن به يجري في كل ذرة من كياني (...). الشعور لنبي يبدو أنه يميزني (...)» عن أحقر وأجل حيوات في ذل الوقت» (ص. 53 - 54)؛

وأصل الثانية وجودي وقوامها إلخاح نروية على القول بأن اللاعقلي هو مصدر الحكمة القوي بما أنه هو العنصر سبي وجود نعالن، وأن المعنى الحقيقي للوجود يتضح للناس في فترات الصدمة وحية. ومن لفكرتين معا ينبثق تصور معين للزمن انطلاقاً منه تشتغل الرواية وفي سيقه تحرك الشخصيات وتعرض الوقائع. فالمستقبل هو الزمن الغالب على نروية. ورتياد الوجود بوصفه حقلاً للممكنات الإنسانية هو موضوع هذا الزمن ومحتواه. أما إواليته الضابطة له والمنظمة لإيقاعه فهي التوقع والأسطورة. فالمتنبئ ينهض في الرواية باعتباره معادلاً للحاضر المنفلت والكابوسي، وللماضي السوسوي والمتابع الهزائم؛ لذا فالتوقع والأسطورة يؤولان بوصفهما مجهوداً للارتقاء، وتسغب على التدهور في

القيم، والفقدان في الإرادة والقدرة، والتمزُّق في الكيان؛ ومن هنا يقع التماثل بين البنية الشكلية ذات المترع العجائبي والمؤسَّطَر و بين المحتوى الأكسيولوجي للرواية ذي النظرة المتشائمة. فليس التشاؤم عندئذ سوى الإجابة المعطاة من الذات على ما تعانيه من عجز وما يسيِّج محيطها من إخفاق.

كل ذلك يضيفي على رواية «عين الفرس» طابع كونها بحثاً عن صورة جديدة للإنسان يسترجع في سياقها كينونته المفقدة وزمنه المنفلت منه وهويته التي يحمل صورتها في أعماقه.

الفصل السابع:

الذاتي والصَّوغ الحِواري

في «دليل العنقوان» ×

بين عبد القادر الشاوي¹ والكتابة علاقة أطراد وتواصل. والمتَّبِع لما تراكُم في سياق هذه العلاقة من عناوين يلاحظ ما تَوَسَّرَ عليه من تنوُّع في المجال، وتقدُّم في التصوُّر، وتطوُّر في الأئينة والأساليب: فالنقد الأدبي يعني بالإبداع السير - ذاتي، والمقال الإيديولوجي يتعمَّد بالتحليل التاريخي والاجتماعي تأليفا وترجمة، والواقعية المستتيرة التي تستلهم الشعرية التاريخية، تحل محل الواقعية التبسيطية التي تحتكم في تقويم الإبداع والنقد على السَّوء إلى الطرف السياسي المباشر. وفي مختلف هذه الحالات يظل هناك أفق مشترك ينظم هذا التنوُّع ويضبط هذا الانتقال، إنه أفق السؤال النقدي المؤرق: كيف، وهل بإمكاننا أن نستعيد ذواتنا في سياق واقع متشابك وهلامي، واقع لا تكاد اليد تلامس بعض أطرافه حتى تنوب بين الأصابع وكأنها الزئبق الطائر أو رغوة البحر للفتنة أبداً، أو حتى تصاب تلك الأصابع بشواظ من نار موجه وحارق؟.

إنه سؤال الكينونة بدون شك، عندئذ فلاستعادة ليست حيناً إلى إشرقات طفولية تلون كآبة الحاضر بما في تلك الإشرقات من أحلام ووداعة، الاستعادة تحوير جذري لتلك الصُّور الوهمية التي ننسجها عن ماضينا وعن ذواتنا، ومن ثمة فهي إعادة تكوين لهما، ولكن في صلاتها بالآخرين:

«إنني، لا شيء، ولا أوجد بللعني القوي للكلمة إذا لم تنرج أيضاً كائنات أخرى داخل مجال رؤيتي وفي وصفة

¹ عبد القادر الشاوي من مواليد أكتوبر 1950 بإقليم شفشاون (المغرب). له مؤلفات في مجالات السيرة الذاتية والنقد الأدبي والكتابة التاريخية والإيديولوجية. في اللمعش 3 بعض هذه للمؤلفات.

الرجعية، والتغير بالتكدر المبالغ والمصحوب بالتكدر في مستوى الذات، هو ما يبرر «الاستعادة السائبة لما في البدن من شروخ وأوار [إشباعاً] لما يستعر فيه من خيلاء وحكي» بحثنا عن إمساك ممكن بمجرى الحياة.

تلك إجمالاً هي مدارات الكتابة فيما ألفه الشاوي إلى الآن. وما يجمع شتاتها ويوحدتها في إطار السؤال أعلاه عنصران متضافران: **التأريخ** لما هو مؤثر ويوجد قيد التحول، وإقامة **المسافة** الضرورية بين الوقائع نعيشة وبين الصور المستحضرة عنها، فالعنصر الأول يتيح تحليل إواليات التأثير والتحول وإبراز مدارهما، فيما يتيح العنصر الثاني الرؤية النقدية للحاضر والماضي، فالإنسان مثلما يقول كارل كوسك:

«لا يمكنه أن يدرك سياق الواقع إلا عندما يقضي تأثيرات هذا السياق ويعزلها ويمنحها استقلالاً ذاتياً نسبياً».

ضمن هذا المتن المركب أين ينصهر الإيديولوجي والتاريخي، النقدي والإبداعي، الفردي والجماعي، يندرج إذن كتاب «**دليل العنقوان**»⁴. ومنه يستمد جزءاً من قيمته الفكرية والأدبية، وبعضاً من مكونات عائلته الخاص، فالكتب شأنها شأن كل الكائنات إنما تولد في الأصل من جنسها أي من كتب أخرى سابقة عليها، تحاورها فتستمها وتغنيها، أو تنق عسى تنقيض منها فتجاوزها، وفي سياق هذا الحوار ينهض العالم اغيط يكتب وبالمؤلف بوصفه المعطى الآخر لتحديد تلك المكانة وتعيينها، وذلك لأن موقع القدي منه تتم الكتابة إنما يتحدد في ظل نوع العلاقة بذلك العالم. لأن لدلالة الأكسيولوجية والرمزية للأعمال السردية «تكمن في كونها تشدد على وجود علاقة بين الإجراء النصي وبين الموقع الاجتماعي والمعرفي للمؤلف»⁵.

إن الفرضية التي تسعفنا قراءة «**دليل العنقوان**» بالرهنة عليها نوجزها كالتالي: الكتاب إنجاز أدبي متميز وإضافة نوعية نعلم نكتبه عن الذات، هذا

⁴ كارل كوسك: جدلية الملموس، ماسيرو، 1970، ص. 39. قلاعر فلاتير كريزنسكي: ملاقي العلامات، مقالات في الرواية الحديثة، موطون، 1981، ص. 17.

⁵ عبد القادر الشاوي: «**دليل العنقوان**»، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1989. وعلى هذه الطبعة تتم الإحالة داخل المتن بتعيين رقم الصفحة داخل قوسين.

⁶ فلاتير كريزنسكي: «ملاقي العلامات، مقالات في الرواية الحديثة» موطون، 1981، ص. 7 و 14.

الإنجاز مثلما يمسُّ الأبنية الأدبية المحض شكلية، يمسُّ وبالقدر ذاته الكيفية التي نعيد بها تقويم ما نتوهم أنه ماضينا الخاص ومكنون ذاكرتنا المتقدمة، وبين هذا وذاك يبدو الاشتغال على اللغة من بين أهم مقومات هذا الإنجاز. فما هي التحققات النصّية لهذا الاقتراض؟.

«دليل العنقوان» نصٌّ سير - ذاتي، شخصية السارد فيه تتماهى كلية مع شخص المؤلف، وضمير المتكلم إذ يهيمن في تصريح الكلام وتوجيهه ليفصح عن ذلك، حتى عندما يكون الآخرون هم مصدر التلفظ يظل السارد/المؤلف في موقع البؤرة: إلى سويحة الكلام، وبسببه وعنه يقال، هو ذات الكلام وموضوعه في آن واحد، وهو من يقوم في البدء والمنتهى بوظيفتي التنظيم والتأويل. فالكتابة هنا تتخذ من الذات نقطة ارتكاز لها، ومن التأريخ للأنثى قصدا وإعيا. على أن التأريخ يحيل في هذا السياق على معنيين متضافرين: معنى إعادة صياغة إحدى أهم لحظات الانعطاف في كيان الأنثى ووجوده، ومعنى تحرير الذات من أوهام تلك اللحظة ومختلف ترسباتها في الذاكرة وفي غيرها من وسائل الإدراك. لذا فمشرّوع الكتابة في «دليل العنقوان» ينطلق من أن الكاتب يدرك حاضره متى وأين يكتب بوصفه حياة دالة وبوصفه تاريخا، ويدرك ماضيه أي موضوع الكتابة بوصفه ما قبل تاريخ الحاضر⁷، وهو ما يعني بالتعبير الفلسفي تحول الأنثى من وضع الموجود إلى وضع المتكلم. والذات إذ تضع ما قبل تاريخها تحت معيار النقد والمكاشفة والانتقاء، إنما تصوغ أدبيا تحررها من ماضيهما بحثا عن كينونة غادية وفي حالة صيرورة. ذلك ما تصوّره تفاصيل النص والتواءاته، ويوجزه إلى هذا الحد أو ذلك هذا المقطع:

«أقول ما سوف يضعني تحت مجهر آخر بهذه الذات الغامضة كلها، ما كان لها، وما سوف أضبطه عليها، ما في التصور ولم يكن، أو ما في الكينونة ولا قدرة لي على تصويره (...) لقد ضاق صدري، ولم تفض نفسي؛ فأرجمني الوقائع في ذاكرتي ولم تنفّس لغتي، وإن هي إلا اللغة اللاغية. وليس لي عليها حق، وليس لها عليّ بلاغة،

⁷ - ستر خورج لوكلش أن أوضح أهمية مثل هذا الإدراك بالنسبة لظهور الرواية التاريخية والواقعية في ق
⁸ - ستر ج. زويمير وفتر سكوت وتولستوي، وذلك في سياق مناقشته للعلاقات بين المضمون
 تاريخي - إنشائي وبين لشخصية الأدبية والعملية الاجتماعية.

وكان يجب أن أكيب شيئا فخرج هذا الشيء في سطور
 فاحمة، مسنونا حادا في طور، رخخوا لرجا هلاميا في طور
 آخر. أوحيت بالواقع المكين ولكنني كشأن كل كاتب،
 رددت عليك تداعيات مبتذلة. طفولة فيها من اعتياد الأيام
 جرياتها السائل، وشباب دون حد الشباب المنطلق» (ص. 74).

إن الشكل السير - ذاتي يبدو مع ذلك مرنا من حيث موضوع الكتابة
 ومادتها، وليست عبارة «وأوحيت بالواقع المكين» سوى واحدة من القرائن
 الدالة على أن «دليل العنقوان» سيرة ذاتية تستوعب في تأريخها للأنا الخاص
 والفردى ما يتصل بالتاريخ العام حيث تتفاعل شخصية عبد القادر الشاوي
 المؤلف. فلا نواجه في النص قصة مشروع كاتب هو الآن كاتب بالفعل له
 موقعه الرمزي المتميز فقط، بل نواجه إلى جانب ذلك ومن خلاله قصة مشروع
 تخلق تاريخي، وإرهاص ولادة عينة لحقبة زمنية محدّدة من تاريخ المغرب
 الحديث⁸: ف وراء الوقائع المستعارة، والشخصيات المتخيّلة والواقعية، ترسم ظلال
 هذا المشروع الذي هو الآن في حثّة بمخلاق وإعاقه. وليس الحديث عن
 فلسطين، والمناقشات بصدد قضايا الثورة والتحرّر، والاتحاد الوطني لطلبة
 المغرب، والبيروقراطية النقابية، وضواهر جمود. والتباين بين المثل والواقع،
 وانكسار الشخصيات وهي في عزّ البحث عن نكيان، بل وليست نبرتا اليأس
 والباروديا اللتان تجعلان من هذا «التاريخ» تنقي به نذكرة «كحالة رجوع
 الصدى» (ص. 100)، ليس كل ذلك سوى مفتيح تمكن من قراءة التخلق
 التاريخي المتعثر:

⁸ يتعلق الأمر إجمالا بمرحلة نهاية الستينيات والسبعينيات. فقد تميّزت هذه الفترة بتسارع المدّ النضالي الجماهيري بشكل كان المجتمع الغربي يبدو معه كما لو أن لحظة التغيير الأسمي قات قوسين أو أدنى من الإنجاز: فضلا عن انفجار التناقضات في صلب السلطة القائمة، عرفت حركة اللياسية والنقابية بتأثير من هذه الأوضاع، وتأثير من هزيمة 1967، وما كانت تعيشه أشية على الصعيد فعاني من تمرّد وثورة في أكثر من منطقة في العالم، أقول شهدت تصاعدا في أساليب النضال وقوته. مدسنة بذلك منعطفًا جديدًا في مجال الصراع الطبقي والسياسي بمغرب السبعينيات؛ ومن بين بويزات هذه المرحلة ظهور حركة اليسار الجديد بقصائلها المختلفة وما كان لها من امتداد نضالي في صفوف أشية الجامعية والمدرسية وبعض المثقفين والقطاع العمالي إلى حدّ ما. غير أن عدّة عوامل حوّلت هذا المدّ من الفسورة والتأثير إلى الاحتراق بعد الانحسار تدريجيا داخل أسوار الجامعة. ولم يكن القمع السلطوي الشرس سوى أحد عوامل ذلك الانكسار. تلك بعض الظلال من قصة مشروع التخلق التاريخي للمجهض.

«إن هي إلا لحظات هاربة. هاربة وموجعة وقديمة وعمومية، فلماذا تعود هكذا، بعد الواقعة العظمية في 1974. والسارد الآن في الرزنامة؟ (...) وما زلت أبحث في الذكريات عن الوجوه القديمة، ما صار منها في غابر السنين، وما صار منها يتبدد في الكينونة الحاضرة. تعود بي إلى ماضٍ ما أو حاضر ما. إلى ذاتي تعود بي قبل أن يصيبي مس من تحول مباغت أذهب عني الضياع وذهب أصلاً بالصمت البارد الذي ترعرعت فيه» (ص. 131).

إن مرونة هذا الشكل تسحب على الميثاق السير - ذاتي نفسه، لما يطبع الكتابة عن الذات من تخيل يضيفي على «دليل العنقوان» طابعا نصياً هو إلى السرد الروائي أقرب منه إلى السرد الأوتويوغرافي. فالكتابة بقدر ما تستهدف بناء حقائق، بقدر ما تسعى إلى بناء تخيلات، من خلالها تلتقط ظلال الواقع وصوره ووشومه، وتعبير المؤلف تسعى إلى أن تقول:

«شيئاً من الحقيقة، وبعضاً من الخيال، وأقل القليل من الذكريات الثامنة» (ص. 74).

✓ يتحقق طابع التخيل بالتحويرات التي تصيب الأحداث الواقعية فتجدها من مضمونها الواضح وتضيفي عليها بعض الالتباس والتداخل أحياناً، وقدرا من التباعد والاستغراق في الماضي أحياناً أخرى. أما الشخصيات ذات الحضور المتبادل والقريب مع السارد/المؤلف فجعلها شخصيات متخيلة بحكم ما لحق أسمائها من تغيير وتخريف، وما لحق أدوارها من تشكيك، وما أصاب مصائرهما من تلاش وغياب. يضاف إلى ذلك أن السارد/المؤلف يشير أكثر من مرة إلى هذا الطابع المزدوج للشخصية:

«وأجزم الآن أن ذلك كان هو الجانب الواقعي بعد الروائي في شخصيته» (ص. 99)¹⁰

• دولة العظمى في 1974 عبارة تعيل في كتابات عبد القادر الشاوي على سنة اعتقاله والعديد من صبر في صفوف حركة اليسار الجديد.
• تحت إشراف محمد الرطوبي الشخصية للقبسة التي يتداخل فيها الواقعي بالتخيّل، وتكشف عن جانب من حياة التي تحكم في بنائها ووظيفتها داخل السرد.

إن إضفاء طابع التخيل على الشخصيات والوقائع والتجربة، والتلاعب القصدي بتأرجحها الفني بين الواقعي والخيالي، الحقيقي والمخترق مكن الكاتب من حرية أوسع مما يتيحها السيرة الذاتية المقيدة بالفضاء المعيش. هذه الحرية إذ تتيح تنوعا في المحاور، وتكثيرا في الصور التي تقدم في إطارها الشخصية أو الواقعة أو التجربة، والتباسا في الرؤية، فلأن ذلك هو ما يسعف بشكل وجيه على مقاربة واقع معقد ومتشابك، وذات في حالة نمو وتحول متسارعين.

والظاهرة اللاحقة للنظر في سياق هذا الانزياح لـ «دليل العنقوان» عن الميثاق السير- ذاتي المؤلف هي المتصلة ببنية السرد وخصائص لغة الخطاب فيه: فالنص يخرق الدقة الكرونولوجية المفترضة في أي سيرة ذاتية، ويكسر خطية الزمن تبعا لذلك. هذا النص ينسج على خطين حدثيين متميزين بينهما تقابل في مستوى السطح وتلاحم أو تقاطع في مستوى الدلالة، يتخذ أحدهما من تطوان فضاء له، فيما يتخذ الثاني من الرباط هذا الفضاء، وبينهما يدرج السارد/المؤلف عدة فضاءات صغرى بوصفها جزءا من طفولته أو شبابه.

هكذا تطلعننا مشاهد عن قريتي «بياضة» بنواحي فاس و«السكان» حيث مزار الصوفي عبد السلام بين مشيش بنواحي العرائش، وعن مدن شفشاون وطنجة وسبتة وطرابلس. وبالرغم من أهمية هذه الأماكن ودورها الوظيفي، فما يسترعي انتباهنا مبني ومعنى هو ما يتصل منها بحياة الطفولة «وتفاصيلها العزيزة» (ص. 77)، أي بـ «بياضة والسكان». إنهما فضاءان طفوليان تتم استعادتهما بما يشبه الأسلوب الطقوسي ذا الشفحة الأسطورية إلى حد ما. أسوب يعيد إلى نسهم قصص الرحلة المحفزة بالبراعة في رياض المحبول. أو لاستمتع تدلني به الرحلة من غريب المشاهد وضربتها:

«نحن في فاس حقا. ولكن كما في حق رحلة أخرى لا يعرف غير جميع الأولاد. هذا ليوهمني هو لباحث عن محمد وحسين وفوق غشة وذكريات عرق. وأنا ليوهم مثله لأي كنت في حدث استغوية عمر مع بالكشف عن المحبول. وثبت كنت في وهمة معنا. رقيقة مع نفسها، لا ترفض مر ولا تفسر مر. نصة وتعلم الدهشة على الجين غرة. ليس حذرا. وهذا لباحث المخبول، كما قالت، زوجها» (ص. 77).

وبتقابل مع هذه الرحلة بحثاً عن الأصل وعودة إلى الجذور، تنهض رحلة أخرى تأصيلاً لعادة التبرُّك السنوي بزيارة قبر ذلك الولي الصوفي الغريب (ص. 111)، والسرد هنا مُحَفَّز بما يشبه الرغبة في وصف ما يعترض الرحلة من مشاهد وأودية وعادات، وما يشغل النفس من هواجس واستيهامات:

«ما أن تجاوزنا [وادي] (السِّي فِلَاو) حتى انحرف بنا السِّي محمد الناية نحو طريق جانبي يمتد في التواء بعض الأغراس هناك. ثم بدأنا نصعد الراية إلى جوار منازل مسقوفة بالخشخاش، فيما كانت بعض الكلاب الهائمة تنبح، وقرب المسجد البرِّي تماماً أشار علينا السِّي محمد بالجلوس لكي يؤدي قيل طلوع الشمس، في خشوع، ركعتين مباركتين. ولما انتهى من الواجب الإلهي الحق استأنفنا السير، كما انطلقنا من شغشاون قبل ذلك بحوالي الساعة، في موكب غريب (...) رجل تجاوز الخمسين بقليل يقود الموكب كدليل درب (...)، امرأتان في مثل سنه تقريبا (...)، أربع فتيات طيبات حلمات بلغن بالتدريج والصيانة سن الرشداً أو فاض عنهن البلوغ، وأنا في مجرى الزمن أخوض، أهياً لحلم الشباب، يفور مني الجسد بالأمنيات العذاب والرغبات الجامحة» (ص. 113/114).

إن إدراج هذه الفضاءات الصغرى يحقق تنوعاً أسلوبياً بارزاً، ويحد من انغلاق الفضاء وتمركزه، ويضفي عليه طابع التنوع والانفتاح زمانياً ومكانياً ومعنى. فالانتقال أثناء الاسترجاع من فضاء إلى آخر، مع ما يستتبع ذلك من تغيير في وجهة النظر، جعل من *العلم* إؤولية مهيمنة في تقديم الأزمنة والوقائع والشخصيات، وجاء السرد بعد ذلك مقطعا متكسراً. إن التقطع في السرد ينشأ عن الاسترجاعات الاستيهامية والحديثة، وعن تمدد الحلم ليمتدج بالواقع، وعن هذا النهاب والإياب للسرد بين طفولته وشبابه، بين صمته التلقائي وانتمائه لجمعية والتقليد، بين الأب القاسي الولوع، ربما بالهجرة والترحال، والأم التي لم تحدد

«إلا في السنوات الأخيرة عندما تشد رحالها إلى هنا»¹¹، لكي تشعرني في كثير من الزيارات بأنني ذلك الولد المعهود، لم يغيره زمن ولا هلد تعب السنوات» (ص. 9).

إن وضع السارد/المؤلف بين هذه التقابلات يشبه وضع الواقف بين مرابا متناظرة يرى نفسه من خلالها في الآن نفسه دفعة واحدة ومن جهاتها الأربع: من الأمام والخلف ومن اليمين واليسار. وعدا ذات السارد بوصفها الشخصية التي تحقق التلاحم والوحدة للنص، فالمقطع النصي الذي يختم قسمي الكتاب يقوم بمثابة مؤشر على التقاطع في مستوى الدلالة: فسرده يوقع ووصف الشخصيات وتقدم التجربة في القسم الأول المعنون بـ «الخصاء». ينتهي بنفس ما ينتهي به نقد الخطاب ونقد الذات في القسم الثاني المعنون بـ «نغور ونثائم»، ففيهما معا نبرة يأس عندها يقف الكلام، وتتغذى من استيحاء برودي من الذات، ومما يُسيحها من وهم الانفكاك من الماضي:

«وإذا تحاول أن تجعل نمضي منقبه وقبنا يتحداك وينقلب ضدك. سيرورة عادية تسير في شيا لغة المتداوله، (...) والماضي الآن كله نفايات. مرتقه من غفنتك وما تأخر، ما تواتر وغير. ما انتف وتبرى. مرق ترامي في مهب الريح يا أيها المدثر. قم. مريت تغر في ماضي. إن المياضي أمامك وخلفك وفي ثداء من حلايت دجج كأنما دوخته شمس أبدية. ولست أبدأ في الصفوة المتقاة» (ص. 69 و133).

إن التقطيع النصي لـ «دليل العنقوان» وإكيفية نتي يتم بها الترقيم، بالعد التصاعدي في القسم الأول (1 - 3 - 5 - 7 - 10 - 12 - 14 - 16 - 18 - 20 - 22 - 24 - 26 - 28 - 30 - 32 - 34 - 36 - 38 - 40 - 42) وبالعد التنازلي في القسم الثاني (21 - 19 - 17 - 14 - 11 - 10 - 9 - 8 - 7 - 6 - 5 - 4 - 3 - 2 - 1) يتيح إمكانيات قراءة الكتاب في اتجاهين من اليمين إلى اليسار أو العكس. وهو ما يشهد ضمينا فكرة - النهاية في نصوص التخيل، ويؤكد ما أسميته سابقا بنوعي بالماضي بما هو ما قبل تاريخ الحاضر: فالكتاب مثلما هو واضح يستوحى في ترقيمه وعدة طريقة التقويم في التاريخ الكوني التي تجعل من ميلاد المسيح بداية تعدد التصاعدي وإنهاء

¹¹ يقصد السحن المركزي بمدينة القنيطرة بالمغرب. وهو «الفداء» لتي عُف فيه عبد القادر الشاوي «دليل العنقوان» ودفعه إلى الطبع قبل الإفراج عنه في ماي 1989.

لنعدّ التنازلي لا موازيا له، لأن التوازي يفترض وجود تقابل مستديم. وذلك هو الشأن في «دليل العنقوان» فحاضر الكتابة بما هو تاريخ يضع حدًا لجانب من ماضي الكاتب بما هو ما قبل تاريخ هذا الحاضر.

وتتميز لغة الخطاب بمنحى شعري ونقدي ساخر، يتعد في الغالب عن الإخبار ويتجه نحو التصوير والإيحاء، فتقلص بذلك الوظيفة المرجعية للغة. إن الكلمة المهيمنة في الخطاب بحكم بنيتها الشكلية هي الكلمة الأحادية الملفوظ والاتجاه، إذ ليس في الكتاب من الحوار المتبادل بشكل مباشر سوى مقاطع جدّ قليلة، وليس فيه أيضا حضور لصوت آخر غير صوت السارد/المؤلف، إذا استثنينا مصطفى الإدريسي الذي يحضر صوته عبر رسائله الثلاث التي بعث بها إلى السارد من خارج المغرب، يث فيها آراءه ومشاعره ومشاهداته. وبالرغم من ذلك فالكلمة الأحادية الاتجاه تستطيع أن تتحوّل ضمينا إلى كلمة متنوعة حسب تعبير باختين. وهنا بالذات حيث تكمن جوانب أخرى من التحوّل والفرادة في «دليل العنقوان»:

1 - هناك الكلمة التي تستوحي معجمها من السجل الذاتي، سجلّ البوح والاستيهام والاعتراف، والمشاكسة كذلك؛ فمن خلال هذا المعجم تغمر الذات في ماضيها المشروخ وفي أحلامها، أي فيما تريد أن تكون لا فيما هي. الكلمة هنا تتسم بالتوتر وبكونها صدى للرغبة المؤودة وللأحلام المنكسرة:

«أحاول أن أكون الآن في تلك الغرفة بالذات من شارع (لبنان). أستعيد صورتها الملونة، فأجعل يدي في صدرها وهي تدفني عنها، أجريها ولكنها تمنع، أهرس لها بشيء ولكنها تردد: لا.. لا.. أمي. أقول لها: ولو.. تقرب كالطريدة ويشدني إلى المكان خوفا. اللعبة تتكرر (...). سوف أجعلها، ابنة عمي، ملاذ شهوتي، دانية ولكنها مُتمنعة. ناضجة ولكنها مصممة على العناد الرخو، لها جسدها النابض ولكنها لا تشعر بجسدي الفائر، أنحط في الليل للمخاطرة فتفضح أسراري قبل المغامرة» (ص. 80).

ويتكرّر المشهد، ويتسع مجال الحديث عمّا له صلة بـ «المنوع»، ويصحح عن هكنا بلون ياضات تذكر.

2 - نيك نيشر والصريح بغاية الاستضحاك والمواخذة:

«ومن المصادفات التي عززت هذا الدور أن قامت وزارة التعليم بتعميم الصَّلَاة في المدارس والثانويات فأصبحت إجبارية، أو هكذا أريد لها أن تكون على كل منتسب. وكانت تقام الصَّلوات وقت العصر، في الممرَّات والسَّاحات المحاذية للأقسام، فازدهر عهد من الرِّياء والتَّفَاق. فكنْتُ لا ترى إلا المترفين من التلاميذ وقد تسابقوا إلى الصُّفوف الأولى، خاشعين إلى الأساتذة بما ملكت أيماهم من الخداع» (ص. 37).

فالاستعمال المحرّف لعبارات «تسابقوا... خاشعين... بما ملكت أيماهم» في سياق يحيل على الخداع بدل الصدق له غاية بلاغية هي الاستهزاء. نفس الغاية تكمن وراء إسباغ صفات على شخص تصنع وجه قائد همam:

«قدّمه لي (خليل الريحي) فقست له: تشرّفنا! ولا أذكر الآن إلا أننا انتقمنا بعد ذلك من مقهى (الوزاني)... في جماعة من الذكور لصحيين. وكان القائد الهمام إياه وراءنا في صحبة فتاة. خمت هكذا مع نفسي ألما قد تكون صديقة يمة» (ص. 9).

فصفة القائد الهمام لا تنسب في شيء مع «شخص» هكذا بالتكبير، ولا هي تتناسب مع فعل تصنع. ومما يلفت في موقع القائد يكون في المقدمة لا في المؤخّرة. فمستويات لقب همة في حبة كمت وأدوارها تنجز موقفاً تهكمياً واضحاً.

ب - التهكم غير المباشر من خلال صنع أسلوب المفارقة في تقديم الموقف أو الشخصية، وما يكتنفهم من تقصّص فيهما الانفصال عن الواقع الحي والمعيش، والاحتماء بالجهاز من شعرات وأفكار. ففي سياق هذا الأسلوب يعمد السارد/المؤلف إلى تضخيم شخصية ودورها إلى درجة الامتلاء، قبل أن يلقي بعبارة موجزة وحادة، تسف صورة التي تم تقديم الشخصية في إطارها من الأساس، وتجعل من موقف مقترن بمجرّد وهم، ما أن يصل السارد/المؤلف به إلى الذروة حتى يعود بشخصية إلى قساوة الواقع بعد أن شارفت حلم الثورة التي لم تنطلق:

«ومن مصادفات هذه الفترة أنني تعرّفت في (تطوان)، في ظروف أذكرها الآن، على شعر مغربي كانت شهرته قد

طَبَّقَت الآفاق، لا لأنه يكتب بالفرنسية فقط، أو لأنه يكتب بهذه الفرنسية ما يفجر إغرائها المقدس - كما كان يقال عنه -، بل لأنه كان يُصدر مجلة قيل عنها إنها تعمل بالطليلة مذهباً واختياراً. (...) ثم قرأت عن التحالف وشكل التنظيم، عن المهمة والشعار، عن الثورة والانتصار. رأيت السلطة تزحف بجيشها على الحشود الهائجة فتهاوى تحت الأقدام الرَّاحفة «كثير من ورق». رأيت الرباط عاصمة أخرى، والدار البيضاء قلعة أخرى، وسهول الشاوية وقد تعاون المشايخ على فلاحتها، بساطاً أسطورياً يخضر في الربيع ويصفّر في الصيف ويتلون في باقي الفصول بألوان الغد والحياة الموعودة (...) فتوجهت في رحلة حاملة، نحو البحر تحفّ بي الخطوات المندفعة والتصفيقات الرَّاعدة، حتى دخلت على الشاعر الفرنسي إياه وهو ينشد في جليجلة:

"السيف على الرِّقبة. غنَّ يأمَّ كلثوم لهذيان الشعوب العربية"، (...) أشياء أخرى كانت تُقال عن النظام والعالم، ولكن كيف أتذكر وقائع ثورة لم تنطلق؟» (120-123).

إن العبارة الأخيرة (والتشديد من عندنا) تكشف من خلال إيجازها البليغ، وتركيبها الإنشائي على وجه الإنكار، وحرف الابتداء والاستدراك الذي يتصدرها وهي الخاتمة لمقطع نصي بتمامه والممتد من ص. 118 إلى ص. 123، هذه العبارة تكشف عن سخرية الموقف ابتداء وانتهاء، وما الاستدراك سوى رفع توهّم حصل من كلام سابق.

3 - إدراج خطاب الغير باعتماد أسلوب الرسائل. فالشكل الترسلّي يمتاز بقدرته على تصوير الإحساس القوي بالطرف المقابل في الحوار أي بمن تتوجّه إليه الرسالة، شأنها في ذلك شأن الردود في الحوار. ما يميز الكلمة في هذا الخطاب هو الإيجاز والازدواج في مستوى التركيب، وحضور نبرة المتكلم في مستوى التعبير: فالكتابة تتم من موقع الإحساس بالمشارك من الذكريات بين المرسل والمرسل إليه، وهو ما يضاعف لدى الأول الشعور بالغرابة:

«أندكر كم جميعاً وأشعر في هذه الديار، وأنا بعد في بداية الرحلة، بوحشة عظيمة، فقد غنمنا من تلك الأيام الطيبة برفقتكم، ما يؤجج الآن في صدري حرارة الفراق» (ص. 45، من الرسالة الأولى) «... فليس أقسى على النفس من

هذا الشعور المذعور بالوحدة كلما استذكرت أيامنا، ومن يدري فقد نلتقي مرة أخرى لنشرد معا في شعاب الذكريات» (من الرسالة الثانية، ص. 57).

إن تضافر هذه العناصر الأسلوبية في «دليل العنقوان» يضيف على الكلمة طابع التنوع، ويقربها نسبيا من الصوغ الحوارى بفعل ما تسبغه هذه الأساليب على النص من ميزة جدالية خفية، تجعل من الغير أو من صورته على الأقل ذا أو ذات حضور قوي داخل السيرة الذاتية. فحياة المؤلف بدون الآخرين، لن تكون ناقصة في محتواها فقط، ولكنها ستكون مبعثرة من الداخل، ومعرفة من القيم التي تضمن لها وحدتها البيوغرافية¹². أليس لنا بعد ذلك أن نستج: إن الكتابة عن علّال الفاسي وحزب الاستقلال¹³ تمثل تعميقا للحوار البديهي وتطويرا له، ذلك الحوار الذي تشخصه الرسائل المتبادلة بين مصطفى الإدريسي والسارد/المؤلف؟، أليس لنا أيضا أن نستج أن الكتابة عن الذات هي من بعض الوجوه ثمرة ذلك اللقاء البديهي بين السارد/المؤلف وبين التهامي الوزاني؟ فقب «دليل العنقوان» بسنوات وقيل «كان وأخواتها» أو ترافق مع كتابتي ف عبد القادر الشاوي عن الزاوية للتهامي الوزاني بحثا جامعيًا متميزًا ومؤذ بتحوّ جنري في الدراسة والنقد الأدبيين لدى المؤلف¹⁴.

إن الكتابة عن الذات بالمغرب تندرج ضمن تقييد أدبي له تاريخه الخاص بالرغم من قلة نصوص هذا الجنس الأدبي. فبين 1942 تاريخ صدور «الزاوية» و1989 تاريخ صدور «دليل العنقوان» تحوّت صوّر واقع وإوالياته، وتغيّرت الحساسية الأدبية، وتناقلت النصوص والوقائع. ويجملا يمكن القول، إن السيرة

¹² ميخائيل باخترين، *جمالية الإبداع اللفظي*، غاليمار، 1984. ص. 161. وواضح من سياق العرض أن الإطار النظري لمفهوم «خطاب الغير» هو أعمال باخترين.

¹³ - أفكر في كتابي الشاوي:

أ - *السلفية والوطنية*، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت. 1985.

ب - *حزب الاستقلال (1944 - 1974)*.

¹⁴ البحث بعنوان: «الذات والسيرة: الزاوية» *الكتابة والنص*. انتهى للمؤلف من كتابته في أبريل 1983، وتقدّم به لنيل الإجازة في الأدب العربي من كلية الآداب بلمنيط، وأصدره في كتاب بعنوان: «الذات والسيرة»، منشورات الموجة، الرباط، 1996.

الذاتية مرّت في سياق تطوّرها قبل هذا النّص الأخير بثلاث لحظات أساسية ومتمايزة:

1 - لحظة «الزاوية» للتهامي الوزاني¹⁵. وفيها تأخذ مواجهة الواقع طابعا هرويا، إذ يخرج السارد/المؤلف من الواقع بفضائه الرّحّب ليندمج في الزاوية بفضائها المحدود والمغلق، الزاوية بوصفها الواقع النقيض. ومنطلق الكتابة هو الشعور بالتغيّر المصحوب بالأزمة، أزمة الاختيار بين ما يستجيب لقيم الأشراف ومكانتهم، وبين ما تستلزمه تحولات المجتمع من تبدّل في القيم والعلائق. والمحفز على الاسترجاع هو تماثل الحاضر بالماضي.

2 - لحظة «في الطّفولة» لـ عبد الحميد بنجلون¹⁶. وفيها يصبح الموقف تعبيرا عن الدّهشة أمام الواقع، وهو ما يبرّر نبرة الحنين الرومانسي إلى الحضارة والتلقائية، وإلى الثقافة والطبيعة معا، ومنطلق الكتابة هو الإحساس بالتناقض وبالمفارقة، والمحفز على الاسترجاع هو التفكير بالمثال¹⁷.

3 - لحظة «الخبز الخافي» لمحمد شكري¹⁸. وفيها تمرّد واضح على أخلاقيات المجتمع وما فيه من قيم زائفة، وتمرّد على الواقع بالتركيز على خرق قيمة الجنس بوصفها شيئا مقدّسا لا يتحدّث عنه إلا بشكل ملتو. ومنطلق الكتابة هنا هو البحث عن رد الاعتبار للمهمّشين، ومقاومة الدونية والتّغيب المفروضين عليهم.

فبالمقارنة مع هذه اللحظات تأخذ «دليل العنفوان» موقعها الخاص: فبدل الاستعادة السلبية للماضي فيما يشبه نزعة عزاء، لا تقل كتابة عن بؤس الحاضر ذاته، تبني الكتابة في هذه السيرة على الاستعادة الحوارية والنقدية؛ فذات المؤلف ومحيطها وذاكرهما، كلها توضع تحت المجهر في سياق قلب أدبي تخيلي، بلغة

¹⁵ التهامي الوزاني (1905 - 1972): «الزاوية» (سيرة ذاتية)، مطبعة الريف، تطوان، المغرب، 1942.

¹⁶ عبد الحميد بنجلون (1910 - 1981): «في الطّفولة» (سيرة ذاتية)، مطبعة الأندلس، الدار البيضاء، 1957.

¹⁷ طه ككب برصد طفولته عبر أحداث اجتماعية وسياسية ومن خلال المقارنة بين البيئة المغربية مشخصة من خلالها الحقيقة وظواهر تناقضها وتحلقها، وبين البيئة الإنجليزية وما يميزها من تحضر وتقدم.

¹⁸ محمد شكري من مواليد مارس 1935 بنواحي الناظور شمال المغرب («الخبز الخافي»، سيرة ذاتية، الدار البيضاء، 1986)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1982.

غنية ومتنوعة، وببرة يطبعها النقد والسخرية. وتنهض الكتابة عن الذات بوصفها بحثاً عن إعادة صياغة الكينونة، يبدأ بتعرية الأوهام وينتهي بتشييد منطقة جديدة للكتابة من حيث هي أفق للمحتمل. في «دليل العنفوان» نوجد إذن بصدد نصٍّ يهيمن فيه نداء الذات المستعادة - والمتحررة من الأوهام. ومن المصادفات الدالة، عدا ما تؤشّر عليه بعض النصوص الروائية التي صدرت بعد سنة 1985 وبخاصة «لعبة النسيان»، و«الفريق»، و«عين الفرس»، و«أحلام بقرة»، أقول من المصادفات الدالة أن تشهد سنة 1989 صدور سيرتين: «أوراق» لعبد الله العروي¹⁹، و«دليل العنفوان» لعبد القادر الشاوي. فالأولى تتخذ من «إدريس» وهو شخصية روائية متخيّلة موضوعاً للسيرة الذهنية، في حين تتخذ الثانية من «شخص المؤلف» الواقعي موضوعاً لتخيّلاتها. وفي ذلك ما يُرهّص بأن حقل الكتابة يقف على حافة مدار جديد.

¹⁹ عبد الله العروي (من مواليد نوفمبر 1933 بأزمور قرب لاسر ليضاء بالمغرب) «أوراق: سيرة إدريس الذهنية»، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء 1989. وإدريس شخصية روائية متخيّلة تقوم بدور البطولة في روايتي «الغربة» (1971) و«البييم» (1978). وهما معا من تأليف عبد الله العروي.

خاتمة:

(استخلاصات وآفاق)

يمثل هذا البحث مجرد مدخل لقراءة الخطاب الروائي المغاربي. إنه فضلا عن ذلك مجمل، بمعنى أن هاجسه كان هو التحسين والتركيب، في محاولة للإمساك بوضع الخطاب الروائي المغاربي من زاوية واحدة محدّدة همّ جوانب التطوُّر والتحوُّل فيه، في مستوى النصّ المفرد وفي مستوى المدار المشترك بين النصوص.

إنه مدخل مجمل لأنه يقدم صورة عن مشروع بحث أوسع هاجسه تشييد جمالية وشعرية للخطاب الروائي المغاربي قياساً بتاريخه وذاكرته ومرجعياته الثقافية والسياقية، وقياساً إلى نظيره عربي وكويتي. جمالية وشعرية تُعنيان بالخطاب الروائي في مختلف مكوناته النبوية والدلالية. وفي تجاذباته بين التخيلي والمرجعي، الواقعي والمحتمل، الرصين والسّاحر.

وفي انتظار استكمال تحليل تشكّلات هذه الجمالية والشعرية، واستجماع عناصرها وإوالياتها النازمة لها، والوقوف على بُعدها الثقافية والرمزية، نوجز استخلاصات البحث وآفاقه في الملاحظات التالية:

أولاً: إن نصوص المتن الروائي سرور تُؤكّد، انطلاقاً من الجوانب التي تمّ تحليلها وتركيب مكوناتها وخصائصها، أن خطاب الروائي المغاربي قابل لأن يُقرأ باعتباره سلسلة نصّية دينامية متطوّرة. فهذا خطاب رغم حداثة سن تكوُّنه، مسكون بالتحوُّل، وبالبحث عن الخصوصية والمغايرة. ثم إن مدارات التحوُّل وإوالياته تشمل بنات الخطاب التخيلية والنسّادية والتعبيرية والتشخيصية والجمالية؛ وفي الخلاصات التالية ما يضيء شموية هذا التحوُّل:

1 - فمادّة التّأليف الروائي تخلّت عن أن تكون استيحاء لما هو جادٌ ورصين ومكتمل لكونه يجد أصله في تاريخ الحركة الوطنية، أو في واقع الصراعات الاجتماعية المتناسلة بعد ذلك، أو في علاقة القرى بالمدن وما ينجم عن الانتقال والتزوح من مشاكل، أو في وضع المرأة في ظل قسرية المؤسسات الاجتماعية وعنف تخلفها. عوض ذلك اتّجهت مادة التّأليف الروائي لتكون صدى للتّجربة الخاصّة ولهموم الذات في أبعادها الشّخصية والوجودية، ولتساؤلاتها الإحراجية والشكوكية، ورغبتها الخبيثة في الارتياذ والكشف. وفي ضوء انطلاق قريحة الشّخصية الروائية ومزاجها حيث يتمّ تشخيص الحقيقة الاجتماعية. وهذا الأمر هو الذي يفسّر التدخّل العنيف للشّخصية والسّارد والمؤلّف أحياناً، والحضور الملحوظ للغة الاستيهام والبوح والمفارقات السّاخرة، وأسلوب الكشف عن التقنية حيث أصبحت الكتابة نفسها موضوعاً أو مادة للتّأليف الروائي.

2 - والبطل الذي فقد أو كاد وضعه الإشكالي أمسى مُوزعاً في بحثه ومغامرته بين تيمّي الموت والجنون، أو بين ازدواج الشخصية وبطولتها المقرّمة، وبين استيهامات الطفولة وخيالاتها، ومكونات الذاكرة و«خيانة» التاريخ، أو خيالاته، وبين خرافية الواقع وعجائبيته الأسطورية، وبين الملحمي المفجع والمهزلي السّاخر. هذا البطل يحتمي لدى عبد الله العروي بنداء الفكر الحريص على تعقيل كيفية التعبير وتقنياته.

وفي كلّ هذه الصّور يحرص الكتاب على إضفاء طابع التّخييل حدّ الغموض والالتباس على تجربة الشّعور أو الوجود أو التّاريخ التي توجد في أصل مادة التّأليف الروائي؛ وعلى إظهار الشّعف المبالغ فيه بالآنية والتغيّر، وبالقلق والتوحّد؛ وعلى انتهاك المحظور والمقدّس.

وتفاعل داخل نصوص المتن المدروس زاويتا نظر يتمّ من خلاهما لإصغاء والتقاط ذبذبات الذات والواقع وتملأتهما، توثّرتهما وانكساراتهما، تنظيرهما ولحمتهما، ما يتداعى منهما وما هو قيد المخاض أو التّشكّل: - زاوية تحرّ إيهما من تحت، من خلال المهّمّش والمنسي والمقصي أو حتى من خلال جلبة ربيّة وزرورية تنظر إليهما من فوق، من عالم البنيات والأنساق والسّياقات خصّة. ربيّة وليّ غا سلطة.

3 - وتبلازم مع هذا التبدل في مستوى القصة ومادة التأليف، عرفت الأشكال الروائية انتقالا سريعا تطوّرت في سياقه من واقعية نقدية أو طيعية رمزية لتستقرّ بعد ذلك عند ملامح واقعية جديدة ذات تلوينات متباعدة، لكنها تلتقي كلها عند تيار التجريب الحدائثي. فالسرد يتسم بالتصدّع وبانفتاحه اللانهائي، والحدود بين الأجناس الأدبية تقلصت وكادت تمحي، والسرد التراثري يعاد توظيفه بأسلوب خلاق يساهم إلى جانب بقية العوامل الأخرى في تخصيص الخطاب الروائي المغاربي، وفي استبدال الشكل القائم على الوحدة، بشكل دينامي يجد انسجامه النصي في التوالد والانفتاح والنسبة.

ثانيا: إن تحولات الخطاب الروائي المغاربي ليست بدون مآزق، ذلك لأن التزوع التجريبي يصبح أحيانا عائقا أمام التطور وأمام التلقي عندما يصبح الاشتغال على اللغة يساوي التضحية بالقصة أو الحكاية والشخصية والبناء. أليس في مسلك كهذا تضحية بالقارئ والمتلقي، أي بحيط النص نفسه؟ إن مسألة الغموض والالتباس وغياب المعنى أحيانا أو تلاشيّه تجعل من أسئلة التلقي حاضرة بقوة في مجرى السياق الثقافي والتداولي لهذا الخطاب بالمغرب العربي.

ثالثا: تحولات الخطاب الروائي اناسجة لخصوصيته ومآزقه وحدائثه تستمد مشروعيتها وتتغذى من سياق ثقافي وفكري عام. هذا السياق يتصل بما يميز حركة التأليف في حقول الفلسفة والتاريخ واللسانيات والإيديولوجيا مسن خصوبة وتفتح وتوجه نقدي، وما يضع مناهج التفكير فيها من تساؤل وبحث وعقلانية، وما تتسم به الخلاصات والأبنية التي تصوغها من تشييب وتحذر في الزمان والمكان بهما سيكون في إمكانها أن تلتقي بما هو كوني وإنساني. إن عملية التماثل والاستمداد ذات الصبغة الحوارية بين مختلف هذه الحقول تمثل أحد شروط تجاوز الإبداع الأدبي والفكري بالمغرب العربي لذاته ولحدوده اللسانية، وتأكيد قابليته للانخراط في الفضاء الكوني من موقع مغاير.

رابعاً: وختاماً، وفي ضوء هذه الاستخلاصات، نتساءل: ألا يوجد السرد الروائي إذن، انطلاقاً من هذا الوضع بصدد إنجاز نقلة جديدة يحقق فيها انزياحاً ما عن عوالم الحكى السندبادي ذات البنية الدائرية والتي لا تتقدم إلا على أساس تكرارها لذاتها، واقترباً من عوالم السرد اللونكيشوطي في ذهابها إلى نقطة اللاعودة، وانخراطها في العالم بالرغم من كونه أوسع حجماً من وعي البطل؟ ألا تمثل تيمة الجنون والهذيان، ومحاور المؤلف والكتابة تخيلية، وتلوين المركزية اللغوية بالتشخيص الإبداعي للغة التداول اليومي وللمرذات الشعبية، والتفكير في الرواية بوصفها رواية مضادة، ألا يمثل ذلك إرهاصاً بهذا التحول ومسيراً في اتجاه ذلك الأفق؟ نكتفي الآن بإثارة هذه التساؤلات بما أن مدار الإجابة عنها يتعلق بمنحى آخر في التحليل وباتجاه آخر في البحث.

ببليوغرافيا

1 - المتن الروائي المدروس:

الأعرج، واسيني، **نوار اللوز، تغرية صالح بن عامر الزوفري**،
دار الحداثة، بيروت، 1983

ما تبقى من سيرة مخضرم حروش، دار الجرملق، دمشق، 1989.
برادة، محمد، لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، ط. 1،
1987.

بن هدوقة، عبد الحميد، الجازية والماراويش، المؤسسة الوطنية
للكتاب، الجزائر، 1983.

بوجاه، صلاح الدين، ملونة الاعترافات والأسرار، سراس
للنشر، تونس، 1985.

الحوار، فرج، النصير والقيامة، سراس للنشر، تونس، 1985.
خلاص، جيلالي، حمام الشفق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،
1986.

الشاوي، عبد القادر، دليل العفوان، نفث، الدار البيضاء، 1989.
شغموم، الملبودي، عين الفرس، دار الأمان، الرباط، 1988.
العرووي، عبد الله، التمزيق، المركز الثقافي العربي، البيضاء / بيروت،
1986.

الفقيه، أحمد إبراهيم، حقول الرماد، المنشأة العامة للتوزيع والإعلان،
طرابلس، ليبيا، 1985.

القرووي، هشام، ن، ديمتير، تونس، 1983.
أعمدة الجنون السبعة، الدار العربية للكتاب، تونس - ليبيا،
1985.

المسعودي، محمد، حدث أبو هريرة قال، الدار التونسية
للنشر، تونس، 1973.

المدايني، مصطفى، الرحيل إلى الزمن الدامي، الدار العربية للكتاب، ليبيا
- تونس، 1981.

النالوتي، عروسية، مراتج، سراس للنشر، تونس، 1985.

الهرادي، محمد، **أحلام بقرة**، دار الخطابي للنشر، الدار البيضاء، 1988..

وطار، الطاهر، **اللاز**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط. 2، 1978.

عرس بغل، دار ابن رشد، بيروت، 1978، وروايات الهلال، عدد 441، القاهرة، مارس، 1988.
ولد عبد القادر، أحمد، **الأسماء المتغيرة**، دار الباحث، بيروت، 1981.

2 - المراجع العربية والمترجمة:

أركون، محمد، «الفضاء الاجتماعي والتاريخي للمغرب العربي»، ضمن كتاب: **وحدة المغرب العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، مركز الدراسات

العربية المتوسطة، بيروت، يناير، 1987، ص. 32.

البيريس، **تاريخ الرواية الحديثة**، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، باريس، ط 2، 1982.

أومليل، علي، **السلطة الثقافية والسلطة السياسية**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1996.

باختين، ميخائيل، **الخطاب الروائي**، ترجمة وتقديم محمد يرادة، دار الأمان، الرباط، 1987.

باختين، ميخائيل، **المحمة والرواية**، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982.

باختين، ميخائيل، «مسألة النص»، ترجمة محمد علي مقلد، مجلة **الفكر العربي المعاصر**، ع. 36، خريف 1985.

بارت، رولان، **درس السيميولوجيا**، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

برادة، محمد، «أبعاد واقعية جديدة في رواية اليتيم»، ضمن كتاب **الرواية المغربية بين السيرة الذاتية واستيحاء الواقع**، منشورات جريدة الاتحاد الاشتراكي، الدار البيضاء، 1985.

بومعزة، بشير، «تأملات في المغرب العربي»، ضمن كتاب **وحدة المغرب العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية ومركز الدراسات المتوسطة، بيروت، 1987.

حنون، عبد المجيد، **في الطفولة (سيرة ذاتية)**، مطبعة الأندلس، الدار البيضاء، غرب، 1957.

ابن الشيخ، جمال الدين، «دراسة المتخيل العربي: المنهج وأسئلة النقد»، حوار أنجزه محمد برادة مع جمال الدين بن الشيخ، مجلة المشروع، ع. 10، 1988.

ابن هشام، جمال الدين الأنصاري، **مغني اللبيب عن كتب الأعراب**، تحقيق مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، 1964.

يرمان، مارشال، «الحداثة أمس واليوم وغدا»، ترجمة جابر عصفور، مجلة **إسلام** (الهيئة العامة المصرية للكتاب)، ع. 4، أبريل 1991.

تشتيرين، أ - ف ن، **الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته**، ترجمة حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، بدون تاريخ.

التومي، محسن، «تصور جغرافي لوحدة المغرب العربي»، ضمن كتاب **وحدة المغرب**

العربي، مركز دراسات الوحدة العربية ومركز الدراسات المتوسطة، بيروت، 1987.

تودوروف، تريفيتان، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ترجمة الصديق بوعلام، تقديم محمد برادة، دار الكلام، الرباط، 1994.

الجابري، محمد عابد، «فكرة المغرب العربي أثناء الكفاح من أجل الاستقلال»، ضمن كتاب **وحدة المغرب العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، مركز الدراسات المتوسطة، بيروت، يناير، 1987.

الجابري، محمد عابد، «نصرع ثقافي في المغرب العربي»، ضمن كتاب **الثقافة والمجتمع في المغرب العربي**. منشورات المجلس القومي للثقافة

العربية، الرباط، 1992.

جنيت، جبرار، **مدخل لجامع النص**. ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط. 1. 1985.

الجورشي، صلاح الدين، «قراءة سريعة في انصرع الثقافي في تونس»، ضمن كتاب **الثقافة والمجتمع في المغرب العربي**، مركز دراسات الوحدة

العربية ومركز الدراسات المتوسطة، بيروت، يناير، 1987.

جوليان، شارل أندري، أفريقيا الشمالية تسير، ترجمة أنجلي سليم وآخرين، الدار التونسية للنشر، تونس، 1976.

الخطيبي، عبد الكبير، **المغرب العربي وقضايا الحداثة**، منشورات عكاظ، 1991.

الناهي، محمد، **التشخيص الأدبي للغة والمجتمع في رواية الفریق**، رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا، عمل مصفوف بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1993.

الركيبي، د. عبد الله، **الفرنكوفونية مشرقا ومغربا**، دار النشر والتوزيع، بيروت، 1992.

زعماء، سير، **النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي**، ترجمة عايضة لطفي، مراجعة أمينة رشيد وسيد البحر اوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991.

زيولكوفسكي، تيودور، **أبعاد الرواية الحديثة، نصوص ألمانية وقرائن أوروبية**، ترجمة. د إحسان عباس وبكر عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1 1994.

عباس، إحسان (جمع وتحقيق)، **شعر الخوارج**، دار الثقافة، بيروت، ط 3 1974، ص. 35 - 36.

العرووي، عبد الله، **ثقافتنا في ضوء التاريخ**، دار التنوير والمركز الثقافي العربي، بيروت، 1983.

العرووي، عبد الله، **الإيديولوجيا العربية المعاصرة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 1، 1995.

العرووي، عبد الله، **أوراق: سيرة إدريس النهنية**، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1989.

العرووي، عبد الله، «الأفق الروائي»، حوار بمجلة الكرمل، العدد 11، 1984.

العرووي، عبد الله، «المغرب العربي قضايا مستقبلية»، مجلة قضايا عربية، ع. 10، فبراير 1975.

غرانيوم، جليل، **اللغة والسلطة والمجتمع في المغرب العربي**، ترجمة محمد أسليم، الفارابي للنشر، مكناس، 1995.

غنايم، محمود، **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة**، دار الجليل، (بيروت)، دار الهدى (القاهرة)، 1993.

قاسمي الفهري، عبد القادر، «ملكة اللغة العربية ونحوها في وضع الازدواج والتعدد»، ضمن كتاب **قضايا استعمال اللغة العربية في المغرب**، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة «النوآت»، الرباط، نوفمبر 1995.

قاسمي - ع - **الحركات الاستقلالية في المغرب العربي**، القاهرة، 1948.

فـراي، نورثرب، *تشريح النقد*، ترجمة د. محمد عصفور، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 1991، ص. 350.

فونطيسن، جون، «تواصل أم قطيعة في الرواية التونسية؟» مجلة *الموقف الأدبي*، ع. 173-174، سبتمبر/أكتوبر 1985.

لوكاش، جورج، *نظرية الرواية*، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، ط 1، الرباط.

المدني، عز الدين، *الأدب التجريبي*، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1972.
مرتاض، عبد المالك، «سلوك الشخصيات في اللاز (دراسة عبر الأمثال والمعتقدات الشعبية الواردة في الرواية)»، مجلة *الحياة الثقافية* (تونس)، ع 32، 1984.

مستغاني، أحلام، *فأكرة الجسد (رواية)*، دار الآداب، بيروت، 1993.
المليح، إدموند عمران، «حياة حكاية لا حكاية حياة، ملاحظات حول السيرة الذاتية»، تعريب محمد برادة، ضمن كتاب: *الرواية المغربية بين السيرة الذاتية واستيحاء الواقع*، مؤلف جماعي، منشورات جريدة الاتحاد الاشتراكي، 1985.

مؤلف جماعي، *موريتانيا: الثقافة والنولة والمجتمع*، 1995 مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1996.

الوزاني، التهامي، «*الزواوية*» (سيرة ذاتية)، مطبعة الريف، تطوان، المغرب، 1942.

الـبـوري، أحمد، *دينامية النص الروائي*، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1993.

الـبـوري، أحمد، *محنة الوحلة*، ع. 59/58، يوليو/أغشت، 1989، مجلة *آفاق*، ع. 12، أكتوبر 1983، ص. 77.

2 - المراجع بالفرنسية:

BAKHTINE, Mikail, *Esthétique de la création verbale*, éd. Gallimard, Paris, 1984.

«L'énoncé romanesque», in *Langages*, N° 2, décembre, 1968.

BERTRAND, Michel, *Langage romanesque et parole sculpturale, essais sur Claude Simon*, P.U.F., Paris, 1987.

BESSIER, Jean, «Hybrides romanesques, interdiscursivité et intelligibilité commune», in *Hybrides romanesques, fiction (1960-1985)*, P.U.F., 1988.

COHEN, Jonh, «Le comique et le poétique», in *Poétique*, N° 61, 1985.

- COLLECTIF, *l'Etat du Maghreb*, sous la direction de Camille et Yves LACOSTE, ed. La découverte, Paris, 1991..
- Fontaine, Jean, *20 ans de littérature tunisienne*,
Maison Tunisienne de l'Edition, 1977
-Etudes de littérature tunisienne
Dar Annawras, Tunis, 1989
- JARDON, Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Ed. De Boeck - Duculot, Bruxelles - Paris, Gemblaux, 1988.
- JARDON, Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Ed. De Boeck - Duculot, Bruxelles, Paris, Gemblaux,
- KRYSINSKI, Wladimir, *Carrefours de signes: essais sur le roman moderne*, Mouton, 1981.
«Entre la polyphonie topologique et le dialogisme dialectique», in *Hybrides romanesques fiction (1960-1985)*, P.U.F., 1988.
Fragments et fragmentation, le destin de la modernité et les pratiques romanesques», in N° Actes du XVIIIème congrès international de la philosophie, Montréal, Août, 1983.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman, essai*, Ed. Gallimard, 1986.
- LACOSTE, Yves, «Géopolitique du Maghreb», in *Maghreb, Peuples et civilisations*, ed. La découverte, Paris, 1995, p. 13.
- SULEIMANE, R. Suzanne, *Roman à thèse*, P.U.F., Paris, 1983
- TABAI, Alia, «Littérature tunisienne des années 80, La mort et ses versions», in *IBLA*, 1987, t. 50, 160, pp. 269-297.
- THOMSON, Clive, «Problèmes théoriques de la parodie», in *Etudes littéraires*, N° 1, Université Lavale, Québec, 1986.
- ZIMA, Pierre, «Les mécanismes discursifs de l'idéologie, in *Revue de l'Institut de Sociologie*, Bruxelles, N° 4, 1981.

المحتوى

ص	الموضوع
5	تمهيد: (مشروع البحث).....
11	مدخل:.....
11	1 - فكرة المغرب العربي والوضع اللغوي.....
19	2 - تطور الإنتاج الأدبي ووضع الرواية المغاربية.....
27	القسم الأول: تحولات اللغة الروائية مغاربيًا
	الفصل الأول:
29	شعرية التعدّد اللغوي في رواية «الفريق».....
	الفصل الثاني:
63	السّخرية وتنوّع السّجلات اللغوية في رواية «عرس بغل».....
	الفصل الثالث:
79	اللغة الرّوائية وآفاق التّجريب في الرواية المغاربية.....
103	القسم الثاني: تحولات الخطاب الرّوائي المغاربي
	الفصل الرابع:
105	التأصيل والمغايرة في الرواية الجزائرية.....
	الفصل الخامس:
125	السّاخر والبحث عن الذات في «أحلام بقرة».....
	الفصل السادس:
139	العجائبي ومحاولة الإمساك بالآنا في «عين الفرّس».....
	الفصل السابع:
157	الذاتي والصّوغ الحوارية في «دليل العنفوان».....
173	خاتمة: (استخلاصات وآفاق).....
177	بيلوغرافيا.....

إن أهم ما يثير الانتباه في الثقافة المغاربية را هنا، هو هذا التغير في الحساسية الأدبية لدى المبدع والمتلقي على السواء، حيث أصبحت أشكال التعبير القصصي والروائي ذات حضور أقوى مما كانت عليه، بعدما ظل الشعر والنقد المرتبط به طوال عصور، يكاد يحتل وحده هذا الموقع. فقد شهدت الثمانينيات وقبلها السبعينيات إلى حد ما، في مجالي القصة والرواية تراكما كبيرا لا ينكر، وليس بدون دلالة: هذا التراكم استتبع اتساع الإقبال عليهما، والاهتمام بهما قراءة ونقدا في مستوى الملتقيات الثقافية والأدبية، وفي مستوى الدراسة والبحث الجامعيين؛ وعدا الذين لم ينشروا قبل الثمانينيات، ودُثِّنُوا حياتهم التأليفية بالرواية هناك الأدباء الذين انتقلوا من كتابة المسرح أو القصة والنقد إلى كتابة الرواية، أو زواجوا بين الرواية وبعض هذه الأجناس الأدبية. يضاف إلى ذلك ما يميز الجملة الشعرية في القصائد والأعمال الشعرية ذات القيمة التمثيلية، من نزوع نحو الصوغ الحكائي للعبارة، مع ميل واضح نحو التفاصيل، ونحو الكلام اليومي أحيانا، ونحو بناء الموقف الشعري بناء دراميا مُتَوَثِّرًا أو دائريا مغلقا...

139 مكتبة نوميديا

Telegram@ Numidia_Library

